FRANCISCO BRENNAND

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA EM ESCULTURA CERÂMICA

CAMILA DA COSTA LIMA

Francisco Brennand

CAMILA DA COSTA LIMA

FRANCISCO BRENNAND

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA EM ESCULTURA CERÂMICA

Cultura Acadêmica
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

L697f

Lima, Camila da Costa
Francisco Brennand : aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica / Camila da Costa Lima. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2009.
Anexos
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-040-2

1. Brennand, Francisco, 1927-. 2. Escultura em cerâmica brasileira – Século XX. 3. Trabalhos em cerâmica – Brasil. 4. Escultura brasileira – Século XX. I. Título.

09-6243. CDD: 730.981
CDU: 73.036(81)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Dedico este livro a todos que, de algum modo,
colaboraram para sua concretização; especialmente
ao Claudio, ao sentimento não descrito
em palavras, pela companhia, paciência e
atenção em todos os momentos;
a meus pais, Elza e Sérgio,
a quem ofereço minhas conquistas;
à Carolina, pelo apoio e incentivo.

Agradeço a Francisco Brennand,
pela delicadeza em responder a meus e-mails;
à professora Lalada, pela orientação
na realização deste trabalho;
ao professor do Instituto de Artes
José Leonardo, pela dedicação em ensinar;
aos professores da Unesp (campus de Bauru),
Comin e Solange,
por me iniciarem em escultura e cerâmica.

Sumário

Introdução

Por que um artista cria, de onde partem suas ideias, como é seu método para elaboração de sua obra, seu processo de execução?

Essas foram algumas questões que ajudaram a nortear o rumo desta pesquisa. A curiosidade de saber sobre o que está por trás da obra que chega a nossos olhos acabada, bela, pronta para ser admirada; talvez, sabendo-se sobre o processo envolvido em sua realização, o modo como vemos essa obra torna-se diferente, seria como, de certa forma, acompanhar um pouco de seu nascimento, para enfim habitar o mundo.

O objetivo principal desta pesquisa está justamente em levantar informações sobre os elementos formadores da obra em escultura cerâmica de Brennand, as influências recebidas pelo artista, seu processo de criação e a materialização de sua obra, enfatizando o barro como sua matéria de trabalho e diferencial de sua produção.

Na obra de Brennand tudo chama muito a atenção, principalmente pelo fato de ser ele um artista que trabalha em distintas modalidades e faz uso de variados materiais. Apesar das diferentes técnicas trabalhadas pelo artista, há um elo que relaciona sua produção (independentemente da técnica e material). Por esse motivo, para realizar um estudo sobre sua arte em escultura cerâmica, houve a necessidade de se comentar sobre seu desenho, pintura em tela e mural, uma vez

que sua produção de esculturas não se originou isoladamente. Em meio à vasta obra de Francisco Brennand, sua escultura se destaca, seja pelo material de que é feita, suas formas e volumes.

O tema abordado pelo artista é o mesmo, independentemente do material ou técnica utilizados. Rege sua produção o mistério da origem da vida e todos os elementos associados a esta temática: o nascimento, o ovo, figuras de corpos e de seus fragmentos, a figura da mulher – geradora da vida. Na obra de Brennand há ainda uma forte influência mitológica, assunto que será abordado ao longo deste trabalho, de modo a facilitar um entendimento sobre a criação do artista.

Francisco Brennand é um artista contemporâneo, nordestino, cuja produção possui forte significado e importância para a arte brasileira. Na década de 1970, participou do Movimento Armorial, junto a outros nomes importantes da cultura pernambucana, como Ariano Suassuna. Sua formação artística, misto de um aprendizado europeu com o brasileiro, soma-se a um fator determinante, que vai além do espaço e do tempo e está marcado em sua própria origem: a ligação de sua família com a indústria cerâmica.

Sua escultura é também brasileira no material. As argilas utilizadas vêm do nordeste, de regiões que produzem variedades não encontradas em nenhum outro local. Seus temas, ideias e formas, entretanto, superam nacionalidades e regionalismos.

Inegavelmente o material utilizado por Brennand em sua escultura exerce notável fascínio para quem a aprecia. O domínio que o artista possui sobre a técnica da cerâmica, bem como os processos e transformações envolvidos na concepção de sua escultura, é elemento diferencial no resultado dessas obras. Talvez parte do "encanto" da escultura de Brennand esteja justamente no material – sua cerâmica com características técnicas e estéticas únicas.

Na escultura de Brennand todo o seu conjunto atrai: tema, forma, dimensão e, principalmente, a matéria de que é feita – fosse outro material e sua escultura não teria as mesmas características. O barro é uma matéria que acompanha a própria evolução do homem, sua manipulação é uma das mais antigas ações da humanidade. Suas características são singulares, assim também como o processo que envolve a técnica da cerâmica: modelagem, esmaltação, queima.

Meu interesse pela obra de Francisco Brennand vem de longe. No ano de 1999 tive contato pela primeira vez com suas obras. Havia terminado uma exposição de esculturas do artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo, mas ainda habitava o lugar uma obra ou outra, suficiente para captar minha atenção.

Até o momento não tinha uma real dimensão da produção de Brennand e principalmente de seu trabalho em outras técnicas. Acreditava, assim como grande parte do público que aprecia sua obra sem grande aprofundamento, que Brennand produzia apenas esculturas, que fosse exclusivamente um escultor.

As formas, cores, o material, a dimensão de suas esculturas em muito me admiraram e, a partir do catálogo da exposição que havia terminado "Brennand – Esculturas 1974 /1998", acompanhado do belo ensaio de Olívio Tavares de Araújo (também curador da exposição) "Proposta para uma Leitura de Brennand", conheci um pouco mais sobre o artista e sua produção. Até o momento, ainda não possuía muito conhecimento sobre a cerâmica, o que ocorreria um pouco adiante e acrescentaria maior interesse sobre a escultura de Brennand, como também a esta técnica.

No ano de 2002 realizei o trabalho de conclusão do curso de Graduação, com a análise de um conjunto de esculturas de Brennand – trabalho ainda breve e de caráter inicial – que me trouxe o interesse em dar continuidade à pesquisa.

Os anos foram passando e meu interesse pela obra de Brennand, assim como pela cerâmica, aumentou. A motivação e curiosidade me levaram como aluna especial, no ano de 2006, a conhecer a professora Lalada Dalglish. Sua experiência e conhecimento em cerâmica despertaram em mim uma atração ainda maior por esta área; ao cursar a disciplina "Tridimensionalidade: Fundamentos da Cerâmica, do popular ao contemporâneo" descobri um pouco mais da história, das variedades e particularidades que envolvem esta técnica, ainda hoje pouco pesquisada e explorada, dentro da dimensão de sua riqueza.

Cada novo conhecimento sobre Brennand, bem como pela cerâmica, significava uma surpresa, mas principalmente, ao aprender e realizar relações sobre os métodos empregados pelo artista, seus

processos e suas ideias para elaboração de sua obra foram aspectos que em muito me envolveram.

Faz-se importante ressaltar o fato de ter conhecido pessoalmente a "Oficina Brennand"[1] no ano de 2007, o que possibilitou um grande avanço para a pesquisa. Ter contato direto com sua variada obra, a noção real da dimensão de seu projeto e produção são aspectos que não se encontram em livros. A Oficina Brennand trata-se, acima de tudo, de um lugar de criação e, justamente por isso, acredito que seja este um lugar sagrado, abençoado, especial.

Talvez meu olhar não fosse o mesmo se não tivesse presenciado a obra de Brennand *in loco*, conversado com monitores, visto funcionários trabalhando, conhecido os fornos, visto montanhas de barro ainda sem tratamento e sem forma. Esses aspectos me fizeram ter certeza de que não queria realizar nesta pesquisa apenas a análise de uma obra (ou conjunto de obras) ou, ainda, somente um levantamento de suas origens e sua história, mas, sim, oferecer informações sobre o processo de materialização de sua escultura, tendo em vista a riqueza do processo da produção de Brennand.

Vi a necessidade de realizar uma pesquisa que não fosse apenas um relato com base em dados biográficos sobre o artista, mas, sim, uma reunião de dados que envolvesse os variados fatores relacionados ao desenvolvimento das técnicas, temas, processos utilizados por Brennand para a produção de suas esculturas cerâmicas.

Claro, para chegar a uma análise próxima de seu processo de criação, teria que percorrer o caminho de sua história pessoal, abordando aspectos relacionados com a sua formação artística, e também descrever algumas de suas obras para chegar a um estudo sobre sua produção.

Esta pesquisa se caracteriza como descritiva, para qual houve levantamento bibliográfico e pesquisa de campo, a fim de proporcionar uma leitura abrangente sobre a concepção da escultura cerâmica de

---

1 A Oficina Brennand, na cidade do Recife, reúne a variada obra de Francisco Brennand – o Museu permanente do artista –, além de abrigar a Fábrica em que são realizados as esculturas e os revestimentos cerâmicos.

Francisco Brennand. Para tanto, divide-se em três capítulos, relacionados a três aspectos de suma importância para compreensão da obra do artista: o aspecto biográfico (a formação do artista), o aspecto conceitual (temas e linguagens que caracterizam a obra) e o aspecto técnico (a materialização da obra de arte).

No Capítulo 1, apresentam-se alguns dados biográficos importantes relacionados com o desenvolvimento da carreira artística de Brennand, artistas e obras que desempenharam um papel fundamental para sua formação, como pintor e como ceramista. São abordados também a presença da cerâmica na história da família Brennand, a reconstrução da antiga cerâmica pertencente à família – a Cerâmica São João – e o início do projeto de vida do artista – a Oficina Brennand, construção em permanente crescimento que abriga grande parte da vasta obra do artista.

O Capítulo 2 reúne a variedade de técnicas trabalhadas pelo artista além da escultura cerâmica: desenho, pintura, painéis e relevos cerâmicos. A relação existente nessas diferentes técnicas, o "estilo brennandiano"[2] – criação de um estilo característico do artista –, concentrando-se no repertório formal e conceitual que possibilitou a realização de sua obra em escultura cerâmica.

Também estão presentes os temas desenvolvidos por Brennand para concepção de suas obras, o princípio de sua criação – o mistério da vida – e todos os demais elementos relacionados a este tema, constantes e presentes nas diferentes linguagens utilizadas pelo artista. Ainda dentro do assunto, destaca-se a influência mitológica, criações impregnadas de significados, crenças e reflexões do artista sobre elementos já existentes, ou por ele inventados e recriados.

Por fim, o Capítulo 3 compreende as técnicas e os processos utilizados para a materialização das esculturas cerâmicas: como nasce, fisicamente, uma escultura cerâmica de Brennand? Nesse capítulo terá destaque todo o processo envolvido até a concretiza-

2 O termo brennandiano como definição do que é característico da obra de Francisco Brennand já foi utilizado por diversos autores, entre eles Ariano Suassuna, Fernando Monteiro e Olívio Tavares de Araújo.

ção da escultura: o desenho inicial – estudo –, o modelo em menor escala, a modelagem, as diversas queimas, o processo de esmaltação, a montagem dos módulos das esculturas. Técnicas e processos que vêm sendo elaborados e readaptados constantemente por Brennand e por toda uma equipe de funcionários de sua Oficina.

Nesse capítulo também consta um breve levantamento sobre as fases envolvidas no processo da cerâmica, a fim de esclarecer dados sobre a técnica e suas possibilidades. O uso de imagens, ainda mais que em outros momentos deste trabalho, é de importância fundamental para, além de ilustrar o que será comentado, estabelecer relações dentro do processo de elaboração de sua escultura.

Há uma variedade de material de pesquisa sobre Francisco Brennand, são várias as entrevistas, textos escritos pelo próprio artista, além de textos de críticos de arte, intelectuais e pesquisadores, catálogos e documentários. Tive acesso a diversas fontes, inclusive a oportunidade de trocar *e-mails* com o próprio artista, que sempre se mostrou muito atencioso e disposto a oferecer informações sobre sua obra. Fiz questão de, por achar de suma importância (além da beleza de suas palavras), utilizar ao longo da dissertação frases do próprio Brennand, pois acredito que estas ajudariam no enriquecimento do assunto tratado.

Ensaios, artigos, textos de críticos de arte e estudiosos da obra de Brennand, como Olívio Tavares de Araújo, Fernando Monteiro, Mark Bridge, Mariza Bertoli, André Carneiro Leão, Ferreira Gullar e Jacob Klintowitz, também foram de fundamental importância para conhecimento e reflexão sobre a obra do artista.

Ainda, apesar da existência de um vasto material literário sobre o conjunto da obra do artista, faltam informações técnicas a respeito de sua produção. Em geral são poucos os dados referentes aos processos técnicos de modelagem, esmaltação e queimas utilizados por Brennand e sua equipe.

A partir do conhecimento de sua ampla produção, de uma análise contínua sobre sua obra, do olhar atento, foi possível fazer relações e descobrir muito a respeito de suas criações – e estas descobertas estarão descritas ao longo do texto que segue.

1
Um artista chamado Francisco Brennand

Carta ao Filho

Francisco,

Você, o arqueólogo que desenterrou peças de milenários feitios, e deu às mesmas o seu caráter pessoal, no poderoso cadinho do seu cérebro criador, teve a inspiração de conservar, ora escondido, ora bem visível, o erotismo, que não morre, enquanto existir o homem sobre a terra.

Você, que transformou num templo de arte plástica essas velhas e desmanteladas ruínas de uma antiga olaria hoje, um verdadeiro e inigualável museu.

Agora, em Camocim de São Félix, esse pequeno paraíso, de belíssima paisagem, onde impera o silêncio, tão propício para a criatividade, volta a pintar.

E que pintura! A meu ver, a melhor que tem saído de uma palheta. Pintura cheia de força, de maravilhoso colorido.

Não sendo um expert, tenho a sensibilidade para sentir o que verdadeiramente é belo.

Estou certo – não sou um vidente, mas acredito no seu grande sucesso como pintor: quem sabe! Talvez um dos maiores do Brasil.

(Carta escrita em 1978 por Ricardo Brennand, pai de Francisco Brennand, apud Ferraz, 1997, p.11)

A família Brennand

A história da família Brennand no Brasil se inicia em 1820, com a chegada de Edward Brennand, nascido em Manchester, Inglaterra. Engenheiro de uma empresa inglesa relacionada à estrada de ferro, instalou-se inicialmente no Rio de Janeiro até se fixar em Maceió.

No ano de 1897 nasceu, no Recife, Ricardo de Almeida Brennand, filho de Francisca de Paula Cavalcanti de Albuquerque Lacerda de Almeida Brennand e de Ricardo Monteiro Brennand, bisneto de Edward Brennand. Ricardo criou, em 1917, a primeira fábrica de cerâmicas da família, a Cerâmica São João, nas terras do antigo Engenho São João da Várzea, herdado de D. Maria da Conceição do Rego Barros Lacerda, uma prima de sua mãe com quem Ricardo morou a partir dos onze anos de idade.

Ricardo de Almeida Brennand casou-se com Olímpia Padilha Nunes Coimbra em 1925. Desta união, aos 11 dias do mês de junho de 1927, nas terras do Engenho São João, no Recife, nasceu Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, segundo filho do casal. Após o nascimento de Francisco, viriam mais quatro filhos (Figura 1).

Após estudar com os irmãos em um colégio de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, voltou para o Recife, onde primeiro estudou em regime de semi-internato no Colégio Marista. Em 1943, no Colégio Oswaldo Cruz, Brennand cursou o segundo ciclo de estudos e, a partir de então, passou a desenvolver interesse pelo desenho e pela literatura. No mesmo colégio conheceu Débora de Moura Vasconcelos (com quem se casou mais tarde) e foi colega de classe de Ariano Suassuna, com quem organizava um jornal literário, encarregando-se de realizar as ilustrações para os textos e poemas de Ariano.

Demonstrando forte interesse aos aspectos relacionados à arte desde bastante jovem, no ano de 1946 realizou sua primeira escultura em argila, "Cabeça de Débora", tomando como modelo o perfil do rosto de sua futura esposa (Figura 2).

No ano de 1947, participou do Salão de Arte do Museu de Pernambuco e obteve o primeiro prêmio com a obra "Segunda Visão da

Figura 1– Foto da família Brennand. Francisco Brennand (segundo à esq.) acompanhado da mãe e irmãos, 1931 (aprox.). Fonte: *Catálogo Brennand – Esculturas 1974–1998*.

Figura 2 – "Cabeça de Débora", barro, 1945-46. Fonte: *Catálogo Brennand – Esculturas 1974–1998*.

Terra Santa", inspirada em suas caminhadas pelas terras do Engenho São João. A partir de então participou de diversos salões e passou a receber com frequência premiações e menções honrosas. No ano seguinte, casou-se com a poetisa Débora de Moura Vasconcelos, e, juntos, mudaram-se para Paris.

Em 1952 Brennand retornou ao Brasil e iniciou a reforma de uma antiga casa do Engenho São João para ser sua residência. Procurou conciliar os negócios da família com sua vocação artística, o que não teve resultado. Nesse mesmo ano, resolvido em se dedicar à cerâmica, realizou estágio em Deruta, cidade no interior da Itália, na região da Úmbria, com tradição na produção cerâmica. No ano seguinte, de volta ao Engenho São João, dedicou-se à execução de pratos e jarros cerâmicos. A partir de suas experiências italianas, decorava-os com motivos florais (Figura 3).

Expôs suas cerâmicas e pinturas no Brasil e no exterior. Em 1954, realizou seu primeiro grande painel cerâmico, para a fachada da fábrica de azulejos de sua família. Logo adiante, em 1958, realizou seu primeiro painel cerâmico em espaço público, localizado no Aeroporto Internacional de Guararapes, no Recife, sob o título "Sinfonia Pastoral", medindo 3,51 x 14,76 m (Figuras 4 e 5). Esse painel foi inaugurado juntamente com o aeroporto, na presença do então Presidente da República Juscelino Kubitschek. Como completa o artista em e-mail enviado à autora para esclarecimento de algumas dúvidas a respeito desse painel[1]:

> [...] representa uma larga cena onde os pastores apascentam rebanhos bovinos e caprinos, mas também tocam flautas como se fossem figuras ao mesmo tempo mitológicas e regionais [...] Como curiosidade, embora realizado em placas cerâmicas, foi transplantado três vezes. Duas vezes no antigo aeroporto, saindo do salão de desembarque dos estrangeiros para a sala VIP e, no atual aeroporto, se encontra no grande foyer, numa posição definitiva e privilegiada.

1 *E-mail* na íntegra no Anexo A.

Figura 3 – Vasos e jarros produzidos por Francisco Brennand entre as décadas de 1950 e 1960, expostos no Salão das Esculturas (foto da autora).

Figura 4 – "Sinfonia Pastoral", 1958, 3,51 x 14,76 m, instalado no *foyer* do Aeroporto Internacional dos Guararapes no Recife (foto de Renato Vandeck).

Figura 5 – Detalhe de "Sinfonia Pastoral" (foto da autora).

Em 1961 iniciou a construção daquele tido como o painel cerâmico mais importante de sua carreira: "Batalha dos Guararapes" (Figuras 6 e 7), formado por dezenas de placas cerâmicas que totalizam 30 metros de comprimento por 2,5 metros de altura. Essa obra de Brennand se localiza na Rua das Flores, uma via exclusiva para pedestres no Centro do Recife, tendo sido restaurada no ano de 2005.

Os primeiros anos da carreira artística

O primeiro contato que Francisco Brennand teve com a pintura ocorreu na ocasião da aquisição, por parte de seu pai, de uma coleção de João Peretti, composta de pinturas e gravuras, em meados da década de 1940. Entre as obras da coleção, algumas necessitavam de restauro e foram encaminhadas aos cuidados de Álvaro Amorim, então único restaurador da cidade do Recife e um dos fundadores da Escola de Belas Artes. A Brennand coube acompanhar o trabalho de restauração que seria realizado nas obras. Ao frequentar o ateliê de Álvaro Amorim toda semana, Brennand passou a descobrir e ter contato com os materiais de pintura – pincéis, tintas, telas – e também a conhecer um estilo de vida e trabalho desconhecidos por ele até o momento.

Álvaro Amorim ensinou a Brennand alguns detalhes sobre pintura, como o preparo e mistura de tintas e o uso de pincéis, além de lhe apresentar outros professores que na época também lecionavam na Escola de Belas Artes. A partir de seus novos contatos, passou a admirar artistas que se tornariam suas referências, como Cézanne e Gauguin.

Aos 15 anos de idade, Brennand demonstrava interesse por tudo que envolvesse desenho ou modelagem. Nessa época seu pai, Ricardo Brennand, convida o então jovem escultor Abelardo da Hora[2] para dirigir o setor de criação da Cerâmica São João.

---

2 Abelardo Germano da Hora nasceu em São Lourenço da Mata, Pernambuco, em 1924. Além da vasta produção artística em diferentes áreas – escultura, pintura, desenho, gravura, cerâmica e poesia –, foi idealizador de diversas ideias que visavam à popularização da arte e educação. Sua obra é bastante extensa e com forte temática social. Muitas delas se encontram em locais públicos e fachadas de prédios, principalmente na cidade do Recife.

Figura 6 – Detalhe de "Batalha dos Guararapes" após restauro em 2005, 1961-1962, Rua das Flores, Recife (foto de Renato Vandeck).

Figura 7 – Detalhe de "Batalha dos Guararapes" após restauro em 2005 (foto de Renato Vandeck).

Abelardo trabalhava no desenvolvimento de produtos para a fábrica de cerâmicas da família Brennand – jarros florais, pratos com motivos regionais e relevos. Interessado, Francisco Brennand observava o trabalho do escultor que acabou por lhe ensinar algumas técnicas, tornando-se, ainda de maneira informal, seu professor.

Em 1946 Brennand começou a estudar pintura com Murillo la Greca[3] e montou seu primeiro ateliê, a partir da reforma de uma antiga casa abandonada do Engenho São João.

Firmado na carreira de pintor, em 1948, participou com suas pinturas de uma exposição no Recife. Nessa exposição conheceu Cícero Dias[4]. Ao conversar com Brennand e conhecer suas obras, Cícero o convidou para ir a Paris, cidade em que estava morando. Ao final desse mesmo ano o artista, recém-casado, embarcou pela primeira vez para a Europa.

A experiência e a atenção oferecidas por Cícero foram de grande valor na escolha de Brennand pela profissão de artista. Cícero Dias, conhecido por uma obra cujos temas revelavam cenas tradicionais de Pernambuco, já estava estabelecido em Paris e conhecia artistas europeus de renome. Brennand, após iniciar o aprendizado com a pintura de paisagens, teve logo a certeza de que seu futuro estava na pintura, e esta decisão ocasionou a primeira de várias idas e vindas que fez entre Paris e o Recife.

---

3 Murillo la Greca (Palmares, 1899 – Recife, 1985) pintor pernambucano que residiu em Roma para estudar, morou com Cândido Portinari e foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes do Recife.

4 Cícero Dias nasceu em 1907, no município de Escada, Pernambuco. Na década de 1920 mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar e travou conhecimento com artistas modernistas. As influências recebidas pelo grupo modernista se refletiram em sua obra, principalmente na fase classificada por alguns críticos como surrealista – período em que a maioria da sua obra constitui-se de desenhos e aquarelas.

No ano de 1937, Cícero embarcou para Paris e manteve contato com diversos artistas, inclusive Picasso, com quem teve uma duradoura amizade. Passou a morar em Paris, mas seu retorno ao Recife era frequente.

Mesmo quando afastado de sua cidade natal, suas pinturas foram uma espécie de registro das coisas do Nordeste, dos elementos e tradições da região.

Mais que uma influência sobre o estilo da obra de Francisco Brennand, a presença de Cícero Dias teve importância direta na própria vida e carreira do artista, por ter lhe apresentado um mundo novo, ajudado em sua entrada e nos primeiros contatos na Europa. Ainda que na essência as obras de Brennand e Cícero Dias sigam rumos diferentes, por vezes torna-se possível notar um tema constante nas telas de ambos: a mulher – vista ora como foco do desejo, ora como fonte de frustração e conflito.

Chegada a Paris e a redescoberta da cerâmica

Na cidade de Paris, Brennand montou um ateliê no mesmo local que fora o ateliê de Francis Picabia, atrás dos Champs Elisées, alugado pela ex-mulher de Picabia. Trabalhou durante um ano no ateliê de André Lhote, de quem também foi aluno. Frequentou também, além de museus e galerias, o ateliê de Fernand Léger, sem, no entanto, tornar-se seu aluno.

Lembra-se que o principal motivo de sua viagem para a Europa era o de estudar pintura, aperfeiçoar-se nesta técnica. Em sua estadia, praticamente viveu em museus, e entre as exposições visitadas ficou especialmente impressionado diante de uma exposição com cerâmicas de Pablo Picasso[5], conforme menciona em entrevista:

> [...] como se fosse um propósito do destino, a primeira exposição que vi foi uma exposição de cerâmica de Picasso [...] um gênio que estava fazendo cerâmica, uma arte que eu, na época, até pela idade, me dava ao luxo de desprezar, o que deixava meu pai horrorizado. (*Revista Leitura*, 2000, p.13)

Francisco Brennand teve sua infância dentro de usinas de açúcar e da fábrica de cerâmicas de sua família: "o cheiro do barro me atraía,

5 Pablo Ruiz Picasso (Málaga/Espanha, 1881 – Mougins/França, 1973).

o barro utilizado para fazer telhas prensadas era misturado com óleo, que dava um cheiro...” (ibidem, p.12).

A cerâmica sempre esteve presente em sua vida, pois sua família era formada por empresários cerâmicos. No entanto, inicialmente, Brennand acreditava ser a cerâmica uma arte utilitária, secundária, menor; diferente da pintura, apreciada e considerada por ele como uma arte maior, principalmente a pintura a óleo. Qual foi o susto do artista ao chegar à França em 1948 e deparar-se com a mencionada exposição de cerâmicas de Picasso, um dos maiores artistas do século 20, que ele tanto admirava, ao trabalhar com uma matéria-prima por ele tão conhecida e ao mesmo tempo tão pouco explorada. Soube, então, que todos os artistas da Escola de Paris tiveram sua passagem pela cerâmica: Miró, Chagall, Matisse, Braque, Gauguin. Alguns destes exploraram a técnica da cerâmica com maior intensidade, como o já citado Picasso e, de forma ainda mais profunda, o catalão Joan Miró[6] (*Revista Leitura*, 2000, p.13).

A maneira como Pablo Picasso conheceu a cerâmica coincide com a experiência de Brennand. Francisco Brennand se surpreendeu com a exposição das cerâmicas de Picasso em 1949, assim como ocorreu com Picasso em 1946, ao visitar uma exposição em Vallauris com trabalhos regionais dos oleiros da cidade – refúgio de artistas e artesãos após a 2ª Guerra Mundial.

Embora Picasso já conhecesse a matéria cerâmica, com essa visita desenvolveu o entusiasmo necessário para experimentar esse material, que lhe possibilitaria processos variáveis para expressar sua criatividade: “Arrastado pela sua necessidade vital de tudo descobrir, logo sucumbiu com infinita delícia à tentação que, inconscientemente ou não, havia provocado, de penetrar os mistérios da terra e do fogo.” (Ramié, 1987, p.7).

Um dos aspectos que chamaram a atenção de Picasso em relação à cerâmica foi o de obter resultados imprevistos. O artista admirava justamente o imprevisto e esforçava-se para renovar, reconstruir e

6 Joan Miró (Barcelona/Espanha,1893 – Palma de Maiorca/Espanha, 1983).

Figura 8 – Pablo Picasso, "Jarra zoomórfica com asa e quatro pés", 1954, 40 x 17 x 30 cm, Museu de Cerâmica de Barcelona. Fonte: Ramié, 1987.

recriar as aparências. Defrontar-se com um novo material ou um novo resultado era uma maneira de manter sua liberdade para criar. Sua principal "dificuldade" com a cerâmica se encontrava na maneira de trabalhar as cores: trocar os pigmentos fixos utilizados em suas pinturas em tela pelas cores "mudas" dos esmaltes cerâmicos, só reveladas após serem levadas aos fornos de alta temperatura[7], constituiu um desafio e tanto (Ramié, 1987, p.17).

O fato de não poder controlar totalmente o resultado da obra – trabalhar com o imprevisto – talvez seja o aspecto mais atraente da técnica da cerâmica, como argumenta Brennand (2005, s.p.): "Aproximar a cerâmica do feitiço não é uma associação ocasional, e sim uma realidade, embora uma realidade que me escapa, sobre a qual não tenho nenhum poder. [...] Quando faço cerâmica, não tenho pátria; minha pátria é o abismo pelo qual vou resvalando sem saber o que encontrarei no fundo."

Não só Brennand, mas toda uma geração se impressionou ao ver Picasso trabalhar a cerâmica. Seu trabalho nesta técnica fez com que houvesse um maior interesse pela arte cerâmica, pois, desenvolvendo esta arte, estava ele, o grande artista Picasso, entregando-se à arte do fogo: "Como por artes mágicas, floresceu um renovado interesse e prática por tudo o que dizia respeito às artes do fogo. E nunca houve tantos ceramistas em toda a terra [...]" (Ramié, 1987, p.18).

Assim como Brennand nunca deixou de produzir pinturas, Picasso também não deixou de pintar enquanto produzia suas cerâmicas;

---

7 Até janeiro de 1953, Picasso utilizou para queima de suas peças um forno romano, também conhecido como vallauriano ou forno de balancim, em que a câmara era aquecida com lenha de toras dos pinheiros de Alepo, encontrados nos bosques da região. Nesse tipo de forno, a chama é constantemente aspirada e largada por sufocação, realizando um movimento de ziguezague que envolve todas as peças dispostas no interior do forno. A partir de 1953, o artista iniciou o processo de queima em forno elétrico (um dos primeiros fornos instalados depois da Guerra). Bastante diferenciado do forno à lenha em relação ao processo, técnicas e esmaltes, por possuir uma câmara menor que a do forno romano, oferecia a vantagem de realizar queimas com maior frequência (Ramié, 1987, p.13).

pelo contrário, utilizava suas técnicas de pintura na cerâmica, como é o caso dos painéis cerâmicos produzidos no final de 1969. Picasso alcançou grande perfeição no acabamento de seus ladrilhos, justamente pela sobreposição de técnicas, o que resultou numa cerâmica com o tratamento de pinturas a óleo (ibidem, p.23).

Em sua busca pela cerâmica, Francisco Brennand encantou-se, ainda mais que pela cerâmica de Picasso, pela cerâmica de Miró. Picasso trabalhava sobre diferentes materiais, entre eles a cerâmica, sem ter uma preocupação especial com o material e sua linguagem própria – a preocupação maior do artista era com a sua pintura, com o desenho realizado sobre a superfície –, completa Brennand: "Como todo gênio, ele não estava preocupado com o suporte do que ele pintava, ele queria apenas realizar. Era a pintura que ele queria, não importava que fosse sobre papelão, sobre papel, sobre cerâmica, sobre tela." (*Revista Leitura*, 2000, p.26).

Por seu lado, Joan Miró, aluno e parceiro de Josep Llorens Artigas[8], preocupava-se realmente com a matéria cerâmica e a riqueza no acabamento; demonstrava que, além de tratar a cerâmica como um suporte para a pintura, sua intenção era criar peças completas em que material, forma e decoração formassem uma coisa só, indivisível, em que ambas se contaminam uma pela outra (Figura 9). A essas características deve-se o interesse ainda maior de Francisco Brennand por esta arte. A cerâmica de Miró produziu um impacto diferente sobre o artista, pois não era apenas mais um suporte a ser experimentado.

Principalmente no trabalho em parceria com Llorens Artigas, Miró soube extrair a essência da matéria cerâmica, aproveitando sua textura, consistência e expressividade. Intensificando seu interesse, ampliou as variações de sua arte nesta técnica, iniciando a produção

---

8 Josep Llorens Artigas (Espanha, 1892–1980), um dos mais bem conceituados ceramistas do século XX em toda a Europa. Trabalhou em parceria com Juan Miró a partir da década de 1940. Juntos produziram uma variedade de pratos, esculturas, vasos e painéis em cerâmica. Com idade avançada e bastante debilitado, em 1971, a parceria se desfez. Artigas cedeu seu lugar na parceria com Miró para seu filho Joan Gargy Artigas.

Figura 9 – Joan Miró e Josep Llorez Artigas, "Mulher", 1945, argila, 33 x 25 x 24 cm. Fonte: Ramié, 1987.

de painéis cerâmicos, alguns deles realizados para prédios de entidades conhecidas, como o mural realizado com a colaboração de Artigas para o Edifício da Unesco, em Paris (Figura 10).

Aproximadamente no ano de 1966, a união das técnicas de escultura e de cerâmica permitiu a Miró o desenvolvimento de esculturas com dimensões monumentais, em sua maioria públicas: "As suas esculturas, como um todo, constituem uma importante obra em si mesmas e, como tal, vão para além de meras investidas exploratórias de um pintor numa outra espécie de trabalho." (Walther, 2005, p.467).

As surpresas de Francisco Brennand em relação à matéria cerâmica não se esgotariam em Picasso e Miró. Na década de 1950, de passagem por Barcelona, deparou-se com a obra de Antoni Gaudí[9], artista sobre o qual ainda não possuía muitas referências. Entretanto, as formas, o material e a grandiosidade de suas construções lhe causaram forte impressão:

> Nas primeiras horas na cidade, passei de táxi em frente a uma casa. Perguntei-me alto: que diabo é isso? O motorista, sabendo lidar com turistas, me iniciou em Gaudí. Estávamos na frente da casa Battló. Depois, o mesmo motorista me levou à Sagrada Família e ao Parque Guell. Minha surpresa foi imensa, inesquecível. (Conti, 2002, s.p.)

Brennand define que grande parte de seu entusiasmo pela obra de Gaudí deve-se principalmente ao material nela utilizado – o azulejo

---

9 Antoni Gaudí (Réus, 1852 – Barcelona, 1926) desde criança demonstrava apurado sentido de observação, e logo se mostrou entusiasmado pela arquitetura. Iniciou aos 17 anos de idade os estudos em Barcelona e mesmo antes de se formar já trabalhava junto a diversos arquitetos da cidade. Tornou-se um profissional famoso, que entrou nos anais da história da Espanha e, segundo Joaquim Torres Garcia (Zerbst, 1992, p.6): "o mais genial de todos os arquitectos", e ainda "o mais catalão de todos os catalães". Na Espanha, tornou-se uma espécie de herói, devido à grandiosidade de sua obra.

e a cerâmica – e pela liberdade do artista catalão em trabalhar com os diferentes materiais.

Gaudí utilizou uma variedade de materiais em suas construções, como a combinação de pedras no estado bruto em que vinham das pedreiras com azulejos inteiros ou fragmentados. Justamente a introdução do uso dos azulejos em suas construções fez nascer uma nova característica da arquitetura, que favoreceu as fábricas deste ramo.

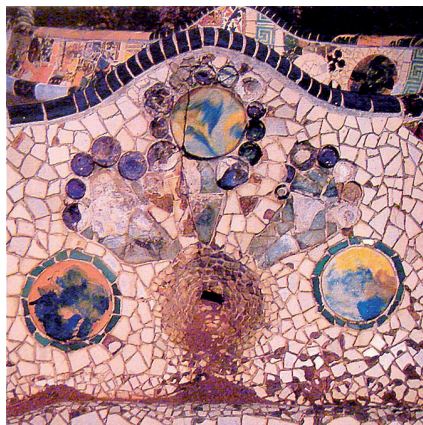
Nota-se o destaque dado por Gaudí ao uso de materiais artesanais tradicionais da Catalunha, como o ferro forjado e a cerâmica. Utilizou com frequência a técnica tradicional catalã do *trencadis* – uso de pedaços e cacos de peças cerâmicas para decoração (Figuras 11 e 12). Além do uso de materiais simples, outro destaque da sua obra se dá pela inspiração em formas da natureza.

Brennand não mais retornou a Barcelona, mas diz ter certeza de que o fantasma de Gaudí o acompanha, assim como o fantasma de seu pai (Conti, 2002, s.p.).

O retorno à Europa

Após o seu primeiro período na Europa (1948–1951), Brennand retornou ao Brasil, onde permaneceu por um tempo relativamente curto. Decidiu em 1952 dedicar-se ao aprendizado mais profundo das técnicas da cerâmica, iniciando estágio em uma fábrica de majólicas na cidade de Deruta.

Durante esse estágio, Francisco Brennand iniciou experiências com o uso de esmaltes cerâmicos e queimas sucessivas – processo em que uma mesma peça cerâmica sofre diversas queimas em temperaturas variadas. Em cada entrada da peça no forno aplica-se uma camada diferente de esmalte, conferindo à sua superfície uma grande variedade de cores e texturas. Essas técnicas, assimiladas e desenvolvidas em contínuas experimentações, se tornariam uma característica diferencial em sua produção cerâmica.

Figura 10 – Joan Miró e Josep Llorez Artigas, “Parede da Lua”, 1957, azulejos, 230 x 1510 cm. Edifício da Unesco, Paris. Fonte: Penrose, 1983, p.150-1.

Figuras 11 e 12 – Antoni Gaudí, “Parque Güell” (detalhes), técnica catalã trencadis, pedaços de azulejos e vidros coloridos. Fonte: Zerbst, 2005, p.155.

Nesse mesmo ano voltou a Paris, onde conheceu o pintor Balthus[10], uma de suas importantes referências. Brennand possuía bastante interesse pela figura desse artista, pelo enigma que envolvia tanto sua obra como também sua vida.

A obra de Balthus chamou a atenção de toda uma época por seus temas serem recobertos de um erotismo provocador. A presença constante em suas pinturas de jovens mulheres – meninas, adolescentes – é uma característica marcante.

Sua preferência por modelos bastante jovens se dá pelo fato de acreditar que nessa fase da vida a mulher possua algo de especial:

> Eu vejo as adolescentes como um símbolo. Nunca seria capaz de pintar uma mulher. A beleza da adolescência é mais interessante. A adolescência encarna o futuro, o ser antes de se transformar em beleza perfeita. Uma mulher encontrou já o seu lugar no mundo, uma adolescente não. O corpo de uma mulher está já completo. O mistério desapareceu. (Balthus in Néret, 2003, p.36-37)

No ano de 1952, Francisco Brennand encontrou-se com Balthus, pintor por quem possuía tamanha admiração e sobre quem diz, com prazer: "Em 1946, em Paris, orgulho-me de ter descoberto Balthus antes dos franceses" (*Revista Continente Multicultural*, 2001, p.22). Através de um livro de De Chirico que comentava sobre o jovem pintor, Brennand começou a se interessar pelo artista, que apenas iniciaria a exposição de suas obras em galerias francesas no ano de 1951.

A admiração de Brennand por Balthus faz-se notar em diversos aspectos de sua obra. Verifica-se facilmente nas pinturas e desenhos

10 Balthasar Michel Klossowski de Rola, conhecido como Balthus (Paris, 1909 – Rossinière/Suíça, 2001), chegou a receber recusas para expor algumas de suas obras, como é o caso de "A lição de Guitarra".
A presença de jovens mulheres em sua pintura é frequente, por vezes representadas como inocentes, por outras, como mulheres fatais, ou ainda uma mescla destas duas. No entanto, em sua maioria são retratadas como figuras solitárias, assim como o próprio artista, que reverenciava a solidão para trabalhar. Suas figuras habitam um mundo melancólico, enfatizado pelas cores utilizadas.

de Brennand uma clara influência da obra do artista, principalmente pela presença quase constante de jovens mulheres. Esta semelhança de temas pode ser observada, por exemplo, nas obras "Juventude estudiosa" (Figura 13), de Brennand, e "Teresa a sonhar", de Balthus (Figura 14).

Esclarece Brennand a respeito do tema:

> [...] a preferência de Balthus por meninas de pouca idade não era o exagero moderno, que chega ao crime. As meninas de 12 a 17 anos já estão preparadas pela própria Mãe Natureza para serem mulheres. Embora culturalmente não prontas para o casamento, já estão para o acasalamento e para serem apreciadas. (idem)

Além de Balthus, outros artistas influenciaram a obra e a formação de Francisco Brennand. Um grande ídolo para o artista, devido principalmente ao seu intenso interesse pela pintura, motivo de sua viagem para a França, é Paul Gauguin[11]:

> Às vezes, diante de um quadro de Gauguin, eu fico inibido, sem saber como olhá-lo, porque me vem sempre à lembrança o momento em que, naquelas ilhas, cada vez mais distantes, ele pegava sua tela, o seu cavalete e os escassos tubos de tinta que ainda possuía, para dar início a um novo quadro, que para ele se assemelhava ao próprio ato da criação do mundo. (*Revista Continente Multicultural*, 2001, p.12)

11 Paul Gauguin (Paris, 1848 – Ilhas Marquesas, 1903) iniciou-se na pintura tarde. Artista autodidata que, na busca por uma vida mais simples e de uma arte mais pura, partiu da Europa para a região dos Mares do Sul.
Chegando ao Taiti, fez questão de viver como um nativo, ver as coisas com maior intensidade, procurar sua própria salvação, mas também a salvação da arte, pois acreditava que esta se aproximava de tornar-se algo superficial, leviano. Com o resgate de uma arte pura, com características primitivas, nasceram nas telas de Gauguin novas figuras: cenas de paisagens locais, diversos retratos de taitianos, com destaque para as mulheres nativas, que tanto despertaram seu interesse e paixão.

Figura 13 – "Juventude estudiosa", 2004, tinta acrílica e bastão de cera sobre papel, 98,5 x 68,5 cm. Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.

Figura 14 – Balthus, "Teresa a sonhar", 1938, óleo sobre tela, 150 x 130 cm. Fonte: Néret, 2004.

Além de características formais, é possível identificar outras relações entre Gauguin e Brennand. O fato de isolar-se do mundo na busca de um ideal, na força de um projeto e de crenças maiores que as dificuldades e as barreiras de distância e de tempo. Brennand, solitariamente, construiu seu sonho, sua "Oficina / Templo" em que habitam suas obras, personagens de um mundo que vai além do real. Gauguin afastou-se da sociedade europeia também na busca de algo maior. Com a intenção de dedicar-se totalmente à pintura, entregou-se a uma vida de viagens e de procuras:

> Mas seu anseio era tão apaixonado e sincero quanto o de Cézanne por uma nova harmonia e quanto o de Van Gogh por uma nova mensagem; pois também Gauguin sacrificou sua vida por um ideal. Sentiu-se incompreendido na Europa e decidiu regressar para sempre para as ilhas dos Mares do Sul. Após anos de solidão e desaponto, ali morreu de doenças e privações. (Gombrich, 1999, p.551)

Brennand disse considerar Gauguin o grande mestre de todos os tempos, mas sem desconsiderar outros por ele igualmente admirados, como Cézanne e Van Gogh. Viria a descobrir posteriormente que Gauguin também produzira uma variedade de cerâmicas, ignoradas à sua época, mas que foram expostas apenas no Segundo Centenário da Revolução Francesa.

Na verdade, foram muitas as influências recebidas dos artistas da Escola de Paris: "Devo tudo à Escola de Paris, mas acontece que sou brasileiro. Aprendi tudo na Europa, mas não desaprendi de ser brasileiro" (Carvalho, 2006, s.p.).

Brennand utilizou da melhor forma os ensinamentos e as experiências recebidos em sua permanência na Europa, o que ajudou a determinar algumas das características de sua obra. Características que se somam às suas particularidades e também às suas influências regionais, resultando em seu estilo único, diferenciado, profundamente brasileiro, mas desapegado a regionalismos.

A cerâmica São João da Várzea ou herança de família

A extensa área atualmente ocupada pela Oficina Brennand já foi um território em que a matéria cerâmica era explorada em tempos anteriores: no bairro histórico da Várzea, no Recife, funcionava a Cerâmica São João.

Ricardo, pai de Francisco Brennand, havia herdado duas usinas de açúcar. Devido à queda da indústria açucareira do Nordeste e com o crescente desenvolvimento das fábricas de açúcar em São Paulo e no Paraná, houve uma grande queda em seu faturamento. Com a baixa da produção do açúcar, no ano de 1917, Ricardo Brennand decidiu fundar nas terras das usinas uma indústria de cerâmicas, com a intenção inicial de no local produzir telhas e tijolos (Figuras 15 e 16).

O pai de Brennand possuía grande interesse por cerâmicas, especialmente por porcelanas, como observa o artista: "Eu acredito que ele começou a fazer telhas e tijolos devido à paixão pela sua coleção de porcelanas chinesas. Ele tinha a ideia fixa de fazer porcelana." (*Revista Amphora*, 2006, p.15).

Foi justamente por permanecer com a ideia de produzir porcelanas que alguns anos mais tarde, em 1947, resolveu inaugurar no terreno da outra margem do Rio Capibaribe uma fábrica de porcelanas, local em que havia uma outra usina que também lhe pertencia. Para a montagem da fábrica, empregou mão de obra local, operários, além de modeladores portugueses e torneadores, decoradores e gerenciadores de diferentes regiões conhecidas pela produção de cerâmica. A louça ali fabricada possuía destacada qualidade, competindo com outras peças produzidas no Brasil e mesmo no exterior. Esta fábrica durou aproximadamente duas décadas, sendo fechada quando os irmãos de Francisco Brennand, à frente do grupo, a consideraram de difícil comando e grande complexidade.

Em 1954 a família de Brennand inaugurou uma fábrica de azulejos no Recife, e nesse mesmo ano Francisco produziu seu primeiro painel cerâmico, feito especialmente para a fachada desta fábrica.

Figura 15 – Telhas e tijolos produzidos na antiga Cerâmica São João (foto da autora).

Figura 16 – Detalhe de telha com a marca da Cerâmica São João (foto da autora).

Figura 17 – Painel cerâmico realizado para o prédio sede da destilaria Bacardi, 1962–1963, azulejos cerâmicos, Miami (EUA).

A partir de então, passou a produzir diversos outros painéis cerâmicos, tanto para locais públicos da cidade do Recife como para fachadas de prédios em diversas cidades. Brennand, que já possuía carreira internacional por expor seus quadros e participar de diversos salões, recebeu, em 1961, a encomenda de uma empresa de Miami para fazer um extenso mural, com temas florais, medindo 656 m² (*Revista Continente Documento*, 2005, p.26). Esse mural, alguns anos depois, recebeu premiações da Prefeitura de Miami (Figura 17).

Juntamente com a produção de painéis para diversos bancos, empresas e residências, Brennand não parou de realizar pinturas. Nota-se que mesmo em fases marcadas pela produção de cerâmica o artista sempre produziu um grande número de pinturas.

Nessa época o artista encontrava-se recluso nas terras do Engenho São Francisco, uma das propriedades de sua família, numa casa por ele reformada. Participava incessantemente de várias exposições no Brasil e no exterior e em 1968 construiu, no engenho em que morava, um forno para queima de suas peças em cerâmica, que foi usado até sua mudança para as terras da Cerâmica São João.

O início de um sonho: a reconstrução da Cerâmica São João

> *Em 1971, depois de uma visita às ruínas semi-abandonadas da Cerâmica São João da Várzea, fundada pelo meu pai em 1917, resolvi ali instalar o meu ateliê.*
>
> *É o começo de todo o projeto, do "work-in-progress" que até hoje continua.*
>
> *A 11 de novembro de 1971, escrevi no meu diário: "Aguardo ao pé da ponte da antiga estrada de ferro o caminhão carregado de meus destroços, que começo a transportar para a Cerâmica São João. Entrarei hoje nessa velha fábrica, ainda com o sentimento de perda; contudo, não faz mal, melhor que seja assim.*

> *Sinto no ar, na sombria atmosfera desses enormes galpões semidestruídos, que algo está acontecendo ou na iminência de acontecer.*
> *Na penumbra dos corredores, fecho os olhos e aguardo o sono".*
>
> (Museu Oscar Niemeyer, 2004)

No ano de 1971, Francisco Brennand visitou a Cerâmica São João da Várzea: naquele momento, a construção encontrava-se em estado de ruínas semiabandonadas (Figura 18). Decidiu pedir a seu pai permissão para instalar ali seu ateliê definitivo; um local em que tivesse seu próprio forno para desenvolver sua obra em barro – a proposta foi aceita. Nos três anos que se seguiram, o espaço e os fornos que ainda estavam em atividade foram compartilhados com outras atividades do grupo, como a fabricação de telhas e tijolos refratários (*Revista Continente Documento*, 2005, p.29).

Brennand começou a reconstruir a antiga fábrica, dedicando-se à recuperação dos espaços e à limpeza do local. Inicia, nesse momento, a produção de ladrilhos cerâmicos tanto para revestir o chão de terra batida dos galpões como para comercialização. Esses ladrilhos deram origem à sua indústria de pisos e revestimentos cerâmicos, que passaram a ser a base do sustento econômico da Oficina Brennand[12]. Juntamente com os ladrilhos foram produzidos painéis e tapetes cerâmicos para a própria fábrica e para venda, além de outras peças de cerâmica, como jarros.

No ano de 1974, recebeu a propriedade após negociar seu desligamento das indústrias da família. Nesse mesmo ano, as primeiras esculturas começam a povoar o Museu-Fábrica, iniciando seu projeto em permanente construção, de "habitar" toda a área da antiga Cerâmica São João com suas esculturas cerâmicas (Figura 19).

Seu trabalho de reconstruir a antiga Cerâmica São João foi bastante solitário:

12 Conforme Brennand afirma no documentário: "Francisco Brennand Oficina de Mitos", Rede Sesc Senac de Televisão, 1997.

Figura 18 – Ruínas da Cerâmica São João, 1971. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 19 – Vista da entrada da Oficina Brennand nos dias atuais (foto da autora).

> Trabalhei aqui 11 anos e só recebi uma visita, a de meu pai. Nem de meus irmãos, de ninguém! Onze anos depois, a desgraça estava feita, não tinha como consertar. Se chegasse um crítico, ou elogiando demais ou criticando, já não teria nenhuma influência, porque já estava consolidado o que eu deveria fazer. (Carvalho, 2006, s.p.)

Francisco Brennand diz gostar das ideias abandonadas. A Cerâmica São João em estado de semirruínas era justamente uma ideia abandonada, uma ideia inicialmente de seu pai. O que o artista procurou fazer, seguindo orientações da amiga e arquiteta Lina Bo Bardi, foi manter os traços da trajetória da construção, traços que manteriam no local vestígios de sua história original: "Respeitei, em primeiro lugar, que aqui era uma estrutura fabril, as máquinas deveriam permanecer. Isso, na Europa, eles chamam de arqueologia industrial." (Carvalho, 2006, s.p.). Ao visitar a Oficina Brennand nota-se com clareza essa característica do local.

A Oficina Brennand é, na verdade, um museu conjugado à fabrica e oficina do artista e consta de uma área bastante extensa dividida por ambientes. Há uma dessas áreas que se encontra a céu aberto, intitulada de Templo Central, onde se nota uma fileira de colunas com tijolos à vista, que já estavam ali, possivelmente como sustentáculo para a cobertura de um galpão pertencente à antiga cerâmica que funcionava no local. Esse elemento carrega em si as marcas do tempo (Figura 20). Já em outra área da Oficina – o Salão das Esculturas – estão dispostas em meio às esculturas produzidas pelo artista antigas máquinas pertencentes à fábrica[13] (Figura 21) – além do próprio prédio ter pertencido a Cerâmica São João.

Outro elemento que também se destaca é o uso dos antigos fornos de cerâmica, não mais para queima de peças, mas, sim, para abrigar

---

13 A máquina retratada (Figura 21) é uma peça em ferro fundido, originalmente da antiga Cerâmica São João. Coube a Brennand a intervenção de pintá-la de vermelho, grafar o símbolo de Oxossi na porta frontal – uma espécie de assinatura do artista presente em todas suas obras – e instalar uma peça de cerâmica sobre o topo, o que de certa forma a coloca como mais uma obra pertencente à sua coleção.

Figura 20 – Vista do Templo Central com destaque para as colunas remanescentes da antiga Cerâmica São João (foto da autora).

Figura 21 – Máquina pertencente à antiga Cerâmica São João, instalada em meio às obras no Salão das Esculturas (foto da autora).

esculturas prontas, convertidos em pequenos santuários ou capelas. Ainda, a grande Cúpula Azul localizada na área externa da Oficina era um imenso triturador de argilas, que, após passar por algumas adaptações, se tornou um dos destaques do local. Talvez tenham sido essas algumas maneiras encontradas por Brennand para manter viva a história do local, através da permanência desses elementos originais.

Francisco Brennand diz em seu texto "Testamento I – O oráculo contrariado" a respeito do estado de ruínas em que encontrou a Cerâmica São João:

> [...] cabe salientar que não havia necessidade de um anteprojeto, pois as antigas paredes já indicavam aquilo que devia ser refeito: as ruínas balizavam tudo. Portanto toda e qualquer ideia chegava à medida do trabalho de progressão. Talvez, por isso, eu providenciei chamar o lugar de "oficina", baseado na origem da palavra "ofício" (*officium*, em latim), que quer dizer "trabalho", local de trabalho, evitando o francesismo ateliê. (Brennand, 2005, s.p.)

Uma vez no local, notam-se alguns elementos ali presentes que foram preservados, tornando impossível estabelecer distinção rígida entre os que pertenciam à antiga Cerâmica São João e os que foram ali construídos por Brennand. A harmonia entre a construção original e os elementos mais recentes se viabiliza exatamente pelo extremo respeito em relação às ruínas da velha fábrica – qualquer tentativa de apagar ou superar o passado desse lugar traria resultados bem diferentes dos observados, e certamente o destituiriam de parte de sua aura.

Entre os anos de 1975 e 1985 compreende-se o período em que Francisco Brennand produziu a maior parte das suas esculturas cerâmicas, e muitas delas atualmente encontram-se na Oficina Brennand. Para haver um real entendimento da obra do artista, a visita ao seu Museu/Oficina/Templo é fundamental: o local e as obras ali presentes conversam entre si e se completam, como se o lugar e o conjunto de esculturas fossem indissociáveis.

Segundo o crítico de arte Jacob Klintowitz:

> A obra de Francisco Brennand é quase impossível de ser verdadeiramente entendida quando a observamos de maneira parcial. Seria necessário, por parte do público, um prodígio de imaginação criadora. E esse delírio imaginativo tem um único lugar para acontecer, a velha fábrica de tijolos e telhas, na Várzea, Recife. É a casa, o ateliê e a oficina de Francisco Brennand. (Klintowitz, 1995, p.13)

Ainda sobre o conjunto da obra de Brennand, Ferreira Gullar afirma:

> Francisco Brennand é exemplo de uma personalidade criadora complexa e ambiciosa que, ao contrário de outros escultores e pintores, não se satisfaz com a realização de peças isoladas que, se no final configuram um conjunto, uma "obra", raramente alcançam a grandeza e a monumentalidade que encontramos no complexo arquitetônico cerâmico da Várzea, antigas ruínas da Cerâmica São João. (Gullar, 2005, s.p.)

Em oposição aos autores citados, Olívio Tavares de Araújo comenta sua opinião em relação ao local e à obra de Brennand: "Discordo desde já de que a obra de Brennand esteja irremissivelmente amarrada a seu entorno e dele dependa para ser devidamente compreendida e apreciada." (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998).

Não que a escultura de Francisco Brennand esteja "presa" à Oficina situada no Recife, como André Carneiro Leão comenta em seu ensaio "Brennand e a Origem do Mundo" (in Bridge, 1999, p.9): "Não pode ser apreciada isoladamente, como uma forma independente ou divorciada do conjunto de sua obra, mas intrinsecamente ligada à sua pintura, aos seus desenhos, às suas placas, aos seus escritos, à sua vida."

Não são referências apenas ao local em que as esculturas se encontram, mas, sim, a tudo o que nele há reunido, à variada produção do artista, o que permite a realização de relações e o próprio entendimento do processo criativo de Brennand, uma vez que tudo que o artista produz está muito ligado – sua obra, seus pensamentos, suas experiências.

A Oficina é o retrato do trabalho árduo e solitário de Brennand em construir a cada dia uma parcela de seu sonho, de seu mundo próprio. O local permite usufruir toda a sensação e energia lá reunida, além da presença quase que constante do artista e dos diversos funcionários que colaboram com a realização e crescimento dessa atmosfera única.

Graças à sua personalidade criadora, Francisco Brennand trabalha incessantemente há mais de três décadas na criação de sua Oficina/Museu, num trabalho permanente e em constante processo de mudança.

Continuamente são elaboradas novas esculturas, personagens de uma fantástica história criada pelo artista, como se aquele local fosse seu mundo particular, onde tudo é possível e tudo acontece devido à sua imaginação. Nele se misturam personagens de diferentes épocas, bichos e frutos; todos vivem em harmonia num local de arquitetura única. Ferreira Gullar (2005), em seu artigo "O universo de Brennand", argumenta:

> O conjunto da Várzea só existe porque ali Brennand encontrou as ruínas da fábrica de cerâmicas de seu pai que lhe inspiraram a realização de um templo da arte. Não fora isso e a obra de Brennand teria sido outra, mas não o foi porque ele era quem era: filho de um fabricante de cerâmica, herdeiro de uma fábrica falida, mas, sobretudo, uma personalidade de alto voo.

A arquitetura é um elemento de fundamental importância, assim também como todos os fatores que colaboraram para a idealização e reconstrução da antiga Cerâmica São João. Francisco Brennand soube utilizar da melhor forma o que lhe tinha em mãos e trabalhar de maneira diferenciada, de modo que cada elemento presente em seu projeto tivesse seu motivo para estar ali. Ter partido de ruínas talvez tenha sido o diferencial necessário para o início de sua Oficina.

Pode-se afirmar ser Brennand um artista incansável e de grandes ideias. Seu projeto sem fim (*work in progress*) consta de "habitar" com seus seres modelados em argila toda a área de sua grande pro-

priedade com cerca de 15.000 metros quadrados, distribuídos entre áreas cobertas, como os galpões, e áreas externas. Como parte desse projeto de vida, Brennand pretende povoar com suas esculturas todos os espaços, estendendo-se até chegar às margens do Rio Capibaribe, um ícone nordestino, que corta sua propriedade. Devido à existência desse projeto sem fim, o crítico Olívio Tavares de Araújo (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998) definiu na obra de Francisco Brennand a característica de alma fáustica[14]: "Nada mais faustiano, com efeito, que o projeto de um work-in-progress do tamanho de um templo e a duração de uma vida, jogado em terras tropicais [...]." Brennand optou por se isolar em sua propriedade com a intenção de dedicar-se totalmente à sua obra. O artista afirma não se preocupar com o tempo, apesar de este ser um forte componente, que pesa sobre todos os elementos por sua capacidade de construir, transformar e dar fim às coisas.

A Oficina Brennand

Em uma grande área situada no Bairro da Várzea, no Recife, encontra-se a Propriedade Santos Cosme e Damião – Oficina Brennand. Logo na entrada, está o grupo "Os Comediantes" (Figura 22), formado por quatro esculturas cerâmicas – "O Militar" (1981), "O Bufão" (1980), "O Cavaleiro" (1981) e "O Bispo" (1981) – dispostas de modo que parecem receber quem chega à Oficina Brennand, desejando "boas-vindas" ou ainda nos preparando para conhecermos um novo mundo, habitado por seres criados da imaginação de um artista inquieto e determinado.

Da inquietude de Francisco Brennand, e tendo o barro como matéria-prima, é construído, há mais de 30 anos, um sonho. Sonho em eterna procura de realização, talvez não apenas de habitar com

14 Segundo definição do próprio autor, Olívio Tavares de Araújo, a expressão "alma fáustica" vem do nome do personagem de Goethe, que vende a alma ao diabo em troca de um pedacinho de infinito.

Figura 22 – "Os Comediantes", da esquerda para a direita: "O Militar" (1981), 236 x 66 x 48 cm, "O Bufão" (1980), 171 x 48 x 66 cm, "O Cavaleiro" (1981), 230 x 75 x 70 cm, "O Bispo" (1981), 220 x 48 x 66 cm, esculturas localizadas na entrada da Oficina Brennand (foto da autora).

seus seres imaginários a extensa área que lhe pertence, mas também de construir um mundo próprio, com pássaros protetores, personagens trazidos da mitologia e da história, além de tantas outras figuras memoráveis. Talvez não fossem tão impressionantes esses seres se não fossem feitos de argila, saídos de um desenho, modelados, queimados, esmaltados e queimados novamente... Diz-se que o barro é matéria viva, é parte da natureza. Talvez as esculturas, assim como o conjunto de sua obra, tenham mais vida por terem surgido do barro e da determinação de Brennand em tornar real seu sonho.

Chegando ao "Templo Central", circundam, ao alto dos muros, os "Pássaros Rocca", uma das esculturas emblemáticas do Templo e que se repete por todo o local. Brennand acredita serem esses pássaros protetores, guardiões da vida, motivo pelo qual essas figuras se encontram presentes por toda a Oficina/Templo/Museu (Figura 23). Para a criação dos Pássaros Rocca (pássaros rochedos) – como descreve o artista[15] – a inspiração partiu da história "Simbad, o Marinheiro" e do livro "Cadernos de Infância", de Leonardo da Vinci:

> [...] os "Pássaros Rocca", cuja origem remonta à história de Simbad, o Marinheiro, um dos contos das Mil e Uma Noites, quando esses pássaros defendiam os seus enormes ovos, ou melhor, as suas crias quanto à sanha dos marujos, jogando pedras em cima das naus, que acabavam por naufragar.

Como diz Brennand, a corporificação desse pássaro para a criação das esculturas se deu através da vista de uma janela, do oitavo andar de um prédio, da demarcação de faixas de trânsito.

Ao passarem sobre essas faixas recém-pintadas, os automóveis deixaram no asfalto algumas marcas. No momento em que Brennand percebeu essas marcas, realizou um breve esboço que ficou guardado e, ao revirar algumas gavetas, cerca de dez anos depois da ocasião, veio a encontrar os desenhos que sugeriram a elaboração de suas esculturas:

---

15 *E-mail* no íntegra em Anexo B.

Figura 23 – Francisco Brennand, "Pássaros Rocca", esculturas colocadas sobre os muros da Oficina Brennand, protegem o local (foto da autora).

> [...] uma forma igual àquela hoje representada pelo Pássaro Rocca: um sinuoso tronco de vértebras encimado por uma cabeça de abutre. Forma estranha, eu pensei. Fiz um desenho sumário, meti-o no bolso e depois guardei-o numa gaveta. Passado o tempo e, como qualquer artista, sempre consultando velhos papéis, deparei-me exatamente com a forma desejada. Assim foi que, ao desenhar ao acaso alguns arabescos, surgiram os Pássaros Rocca, os quais foram se aprimorando nas suas formas com o decorrer dos anos, já transformados em volumes escultóricos. (Brennand, 2005, s.p.)

O Templo Central, a céu aberto, tem em seu centro a Cúpula Azul, local que guarda um grande ovo, o "Ovo Primordial" (Figuras 25 e 26). Justamente, o ovo é uma figura que também se repete. Ele representa a vida e é guardado pelos vários Pássaros Rocca, que o protegem. Nessa área há ainda diversos murais cerâmicos com frases significativas, figuras humanas e animais, por vezes com suas imagens refletidas no espelho d'água que também lá se encontra. Os reflexos das figuras nas águas permitem a duplicação das imagens, colaborando com a ideia da reprodução e do infinito (Figura 24).

A Oficina Brennand compreende ainda o "Salão das Esculturas", uma área coberta em que se localizam esculturas de diferentes épocas, além de painéis cerâmicos e, como já citado anteriormente, algumas máquinas remanescentes da Cerâmica São João. Dispostas em fileiras, no salão anteriormente organizado segundo a curadoria de Emanuel Araújo, as esculturas estão expostas permanentemente, sendo retiradas ocasionalmente para a participação em exposições externas. Nesse espaço tem-se a inesquecível sensação da grande produção de esculturas e dos diversos personagens que habitam a mente criadora de Brennand; ali estão presentes desde suas primeiras esculturas, realizadas na década de 1970, até as mais recentes (Figura 27).

Ao lado desse grande salão encontra-se a área chamada "Anfiteatro", semelhante a uma sala de banhos romana. Possui o piso todo de cerâmica, com alguns degraus à sua volta e ao centro o desenho de uma mandala, sendo que em todo o entorno dessa área estão dispostas

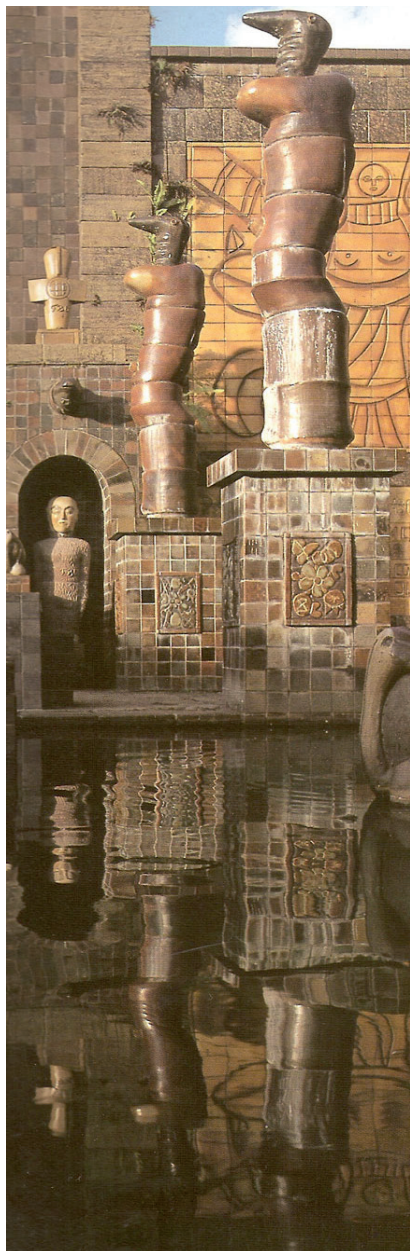



Figura 24 – Esculturas refletidas no espelho d'água, no "Templo Central" (foto da autora).

Figura 25 – "Cúpula Azul", localizada ao centro do "Templo das Esculturas", na Oficina Brennand (foto da autora).

Figura 26 – "Cúpula Azul" (detalhe interior), abriga o "Ovo Primordial" (foto da autora).

Figura 27 – "Salão das Esculturas", Oficina Brennand (foto da autora).

esculturas de Brennand (Figura 28). Nesse espaço o artista também recebe grupos de visitantes para debater sobre sua obra.

As áreas internas da Oficina dão acesso à parte da fábrica em que são produzidos os revestimentos cerâmicos e as esculturas e murais de Brennand. É possível observar algumas peças ainda em elaboração e em fases de acabamento e pintura, além de funcionários trabalhando na produção destas peças. Essa área deixa claro que, além de a Oficina ser um espaço para visitação e admiração das obras de Brennand, é também um local de trabalho, uma fábrica que emprega vários funcionários e, principalmente, onde se pode observar parte do funcionamento e produção dos revestimentos e obras de cerâmica.

Há ainda a "Praça Burle Marx" (Figura 29), um jardim com mais de 2.000 metros quadrados, projetado pelo próprio paisagista no ano de 1992, um pouco antes de falecer. Nesse projeto realizado por Burle Marx constavam o desenho de um espelho d'água, as bases para as esculturas de Brennand, constantes no Parque, um mural, além de indicações de cada vegetação que deveria ser plantada no local.

Roberto Burle Marx já havia feito outros projetos para a família Brennand: em 1938 realizou um jardim para o pai de Brennand, local ainda existente, transformado atualmente em um bosque, sob os cuidados de um dos irmãos do artista. Segundo depoimento de Brennand, Burle Marx, sempre que ia à Oficina, dizia que gostaria de desenhar alguma coisa para o espaço, tanto foi que realizou o projeto para o Parque. Essa área posteriormente foi ampliada até o terreno anexo. A construção presente nesse terreno, que era usada para o depósito de parte do barro utilizado para a realização dos revestimentos e obras, foi adaptada, criando um novo espaço – a "Accademia" (Figura 30).

Juntamente com suas esculturas e painéis de cerâmica, Brennand produz continuamente pinturas em tela e desenhos. No entanto, a Oficina não possuía nenhum espaço para exposição dos mesmos. No final de 2003 foi inaugurado o espaço "Accademia", nome pensado por Brennand em homenagem a uma galeria de Veneza, com a ideia principal de manter em permanente exposição cerca de 300 desenhos e pinturas, sendo que entre estes constam diversos estudos realizados

Figura 28 – "Anfiteatro", interior da Oficina Brennand (foto da autora).

Figura 29 – "Parque Burle Marx", localizado na área externa da Oficina Brennand (foto da autora).

Figura 30 – "Parque Burle Marx"; ao fundo a "Accademia" (foto da autora).

para a elaboração de esculturas. Outra ideia para a realização do local foi a de apresentar para quem não conhece a obra de Brennand, seu lado sempre presente, mas por vezes pouco conhecido, de pintor e desenhista.

O "Templo do Sacrifício" (Figura 31) é um dos locais de mais recente construção, juntamente com o espaço "Teorema". O "Templo do Sacrifício" foi planejado com a intenção de servir como um local de denúncia à matança das antigas civilizações latino-americanas pelos europeus: "Não foram assassinatos a pessoas, mas a culturas", afirma Brennand (Mindêlo, 2008). Esse espaço é composto de diversas esculturas de sacrificados, todos de aparência idêntica (Figura 32), dispostos em fileiras sobre os muros laterais do local, tendo ao centro, aprisionadas por grades, as esculturas do imperador asteca Montezuma e a de Atahualpa (Figura 33), monarca inca, além de duas esculturas de "O Grito".

A Oficina Brennand[16] possui ainda o "Auditório Villa-Lobos", utilizado para palestras, e o "Estádio", destinado à realização de eventos, a Loja e Café em que estão à venda peças utilitárias realizadas no local, além de algumas obras assinadas pelo artista.

Na verdade, toda a Oficina/Museu/Templo é um local voltado para a reflexão. Não há como ficar indiferente perante o conjunto da obra de Francisco Brennand. Apesar de a Oficina ser composta de várias áreas, tudo ali existente se complementa, seja devido à técnica, à linguagem ou aos temas abordados. Percebe-se logo que o artista possui uma linguagem própria, que lhe permite trabalhar os diferentes materiais, seja pintura em tela, cerâmica ou o desenho em diversas técnicas mantendo a mesma expressão e força, características de sua linguagem.

---

16 Mapa da Oficina Brennand, Anexo C – planta baixa presente em folder distribuído no local.
Mapa de localização da Oficina Brennand na cidade do Recife, Anexo D.

Figura 31 – "Templo do Sacrifício", localizado na área externa da Oficina Brennand (foto da autora).

Figura 32 – "Sacrificado" no "Templo do Sacrifício", cerâmica (foto da autora).

Figura 33 – "Atahualpa", cerâmica (foto da autora).

2
Linguagens e estilo

A solidão e sua porta

A Francisco Brennand

Quando mais nada resistir que valha
a pena de viver e a dor de amar
e quando nada mais interessar
(nem o torpor do sono que se espalha).

Quando pelo desuso da navalha
a barba livremente caminhar
e até Deus em silêncio se afastar
deixando-te sozinho na batalha

a arquitetar na sombra a despedida
do mundo que te foi contraditório,
lembra-te que afinal te resta a vida

com tudo que é insolvente e provisório
e de que ainda tens uma saída:
entrar no acaso e amar o transitório.

(Carlos Pena Filho)

Pintura: a criação de um "estilo brennandiano"

> Acredito que no fundo não possa me desvencilhar da minha alma de pintor. Tenho a impressão de estar criando com o conjunto de minha obra um vasto cenário, talvez uma cosmogonia, ou então, como diz um crítico pernambucano, uma simples gliptoteca, mas sempre como um pintor. Quem sabe se essas esculturas, relevos, murais, tapetes cerâmicos, anfiteatros, colunadas, construções, lagos, fontes e alamedas não sejam senão o resultado de uma pintura maior? O terrível é que acabo sempre descobrindo que sou eu próprio, tentando explicar o inexplicável, o racionalmente incompreensível. (Brennand, 2005, s.p.)

Até meados da década de 1950, a obra de Francisco Brennand concentrava-se na pintura – a escultura só viria a ter destaque em tempos posteriores. O fato de o artista ter uma vasta produção de desenhos e pinturas resultou na criação do espaço "Accademia", construído na Oficina Brennand para manter em exposição parte de seu acervo de pinturas e desenhos. Tanto as obras expostas na "Accademia" como o todo de suas pinturas e desenhos possuem temas diversos: paisagens, animais, naturezas mortas, mulheres, além de formas vegetais relacionadas à Fase Floral.

Brennand nunca deixou de pintar – prefere, inclusive, ser chamado de pintor a escultor ou ceramista, pois vê uma clara relação entre o desenho, a pintura e todo o restante de sua produção:

> [...] hoje sou um ceramista porque sou pintor. E não sei mesmo como alguém pode ser um ceramista se não for pintor ou escultor [...] você tem de ter uma relação com o desenho, que é básico para qualquer tipo de arte, com a forma e com a cor. Problemas da técnica da realização da cerâmica são outra coisa. Na verdade, quando estou pintando um mural, na realidade estou sendo um pintor, seja ele pintando com a técnica do afresco ou da terra batida. (*Revista Leitura*, 2000, p.17)

Francisco Brennand acredita que não é possível realizar nenhum tipo de arte sem antes passar pela experiência do desenho, mesmo na

elaboração de obras contemporâneas, como as instalações, já que o próprio ato de se arrumar os objetos de determinada maneira consta como uma ação de desenhar.

Por vezes, o que muda seria ainda apenas o suporte – a pintura em um mural cerâmico continuará a ser uma pintura. A definição de uma ideia para a concretização de uma escultura se inicia com um desenho, e, uma vez finalizada, esta escultura seria a versão tridimensional desse desenho. As próprias noções de proporção, equilíbrio, simetria e força presentes em pinturas e desenhos encontram-se também em esculturas, murais e relevos. São, essencialmente, obras de pintor, a despeito de se materializarem em suportes distintos.

O crítico de arte e artista paraibano João Câmara define Brennand de maneira precisa: "Francisco Brennand é um pintor. Agora, pinta menos em tela ou em papel, às vezes em placas, muitas vezes em esculturas cerâmicas. O gesto e o princípio, porém, são do pintor."[1]

Brennand diz sentir-se mais à vontade ao pintar diretamente sobre papel do que sobre tela ou até mesmo madeira, acreditando que o papel lhe possibilita maior versatilidade e sugere algo mais descompromissado, em que não há problema em errar ou refazer algo que não ficou como o desejado: "[...] o 'quadro', que é o verdadeiro fantasma para todos os artistas [...] Toda vez que vou pintar um quadro tenho que ficar diante das minhas expectativas e promessas de ser pintor." (*Revista Continente Multicultural*, 2001, p.6).

Por outro lado, a partir de criações descompromissadas é que surgem ideias valiosas – estudos e esboços –, bases para a elaboração de quadros e esculturas. Como o próprio artista definiu em entrevista, justamente os esboços e estudos preparatórios possuem maior validade que o quadro em si, que por vezes torna-se excessivamente rebuscado (ibidem, p.7). Os estudos preparatórios guardam com eles a essência de uma obra, está neles a ideia original, primeva, em que o destaque é a naturalidade do artista em seu sagrado e único momento de criação.

---

1 Parte do texto escrito por João Câmara dedicado a Francisco Brennand pela indicação ao Prêmio Gabriela Mistral em 1993. Íntegra do texto no Anexo E.

Justamente o desenho sobre papel tem sido a técnica mais explorada pelo artista nos últimos tempos. Como Brennand ressalva, essa escolha se deve a alguns motivos, e entre eles está o fator relacionado ao tempo: "[...] à velocidade da técnica e à rapidez dos resultados conseguidos pelo desenhista, diferentemente dos 'tempos' necessários à secagem das tintas do pintor." (*Revista Continente Documento*, 2005, p.17).

Nota-se que com o passar dos anos os desenhos de Brennand sofreram várias modificações relacionadas à linguagem (Figuras 34 e 35). Talvez pelo motivo de ter recebido ao longo dos anos de estudo influências de diversos artistas, seu percurso tenha sido regado por variadas experimentações, mas de qualquer maneira o resultado sempre foi uma obra diferenciada, ao estilo Brennand.[2]

As técnicas utilizadas em seus desenhos assemelham-se em alguns aspectos às de suas pinturas – com exceção aos casos em que o material utilizado exige que o procedimento seja feito de forma específica. Em suma, o resultado se assemelha tanto nos desenhos como nas pinturas, o que leva o ensaísta e crítico de arte Ferreira Gullar a chamar os desenhos de Brennand de "desenhos de pintor", pela difícil distinção, à primeira vista, entre desenho e pintura (Figura 36). Ainda:

> Enquanto na pintura o processo de raspagem dá ao autor a possibilidade de um infinito palimpsesto, no desenho são as superposições que permitem ao artista um de seus maiores prazeres. Como, ao retomar um papel, ele ainda não tem sua solução, as superposições são portas para sua procura. Ele afirma que nesse processo "o importante é saber parar". Há que se aproveitar das linhas de força contidas nos desenhos que estão por baixo, que estão sendo engolidos por novos. (*Revista Continente Documento*, 2005, p.17)

2 Ressalta-se a diferença entre os desenhos do artista: a limpeza dos traços iniciais (Figura 34) e a força das cores e sobreposições de traços nos desenhos mais recentes (Figura 35).

Figura 34 – "O sonho", 1950, crayon sobre papel, 22 x 32 cm. Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.

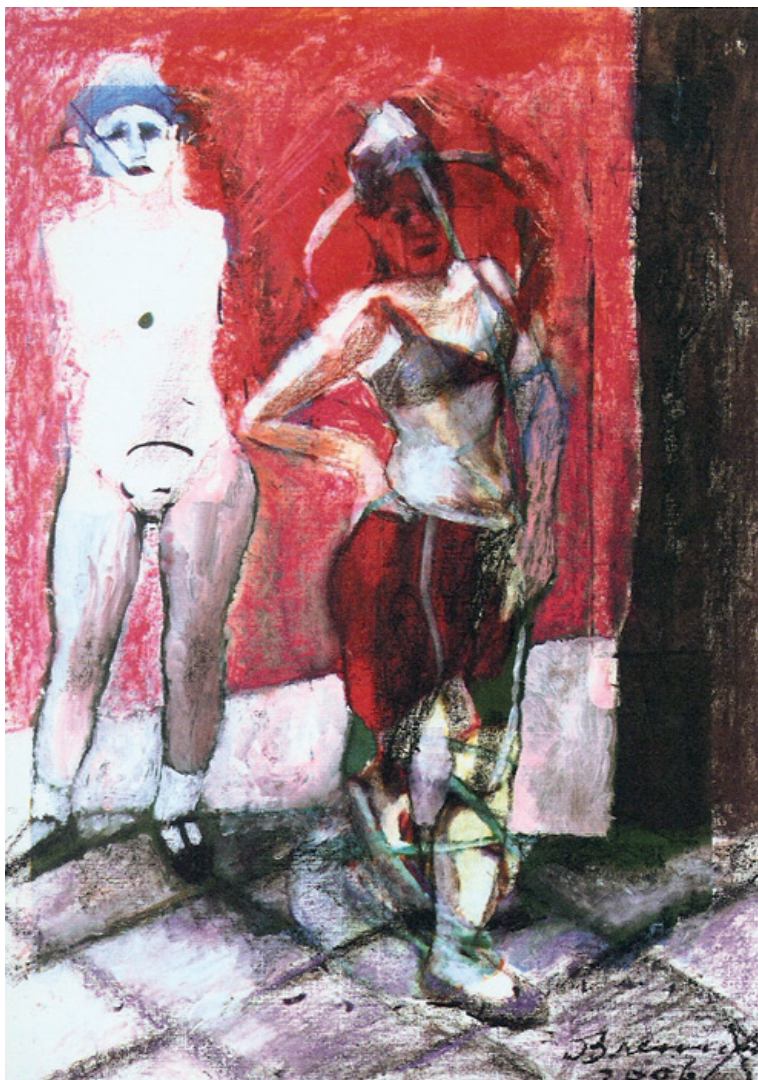



Figura 35 – "Ginastas", 2006, tinta acrílica e bastão de cera sobre papel impresso, 69 x 49,5 cm. Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.

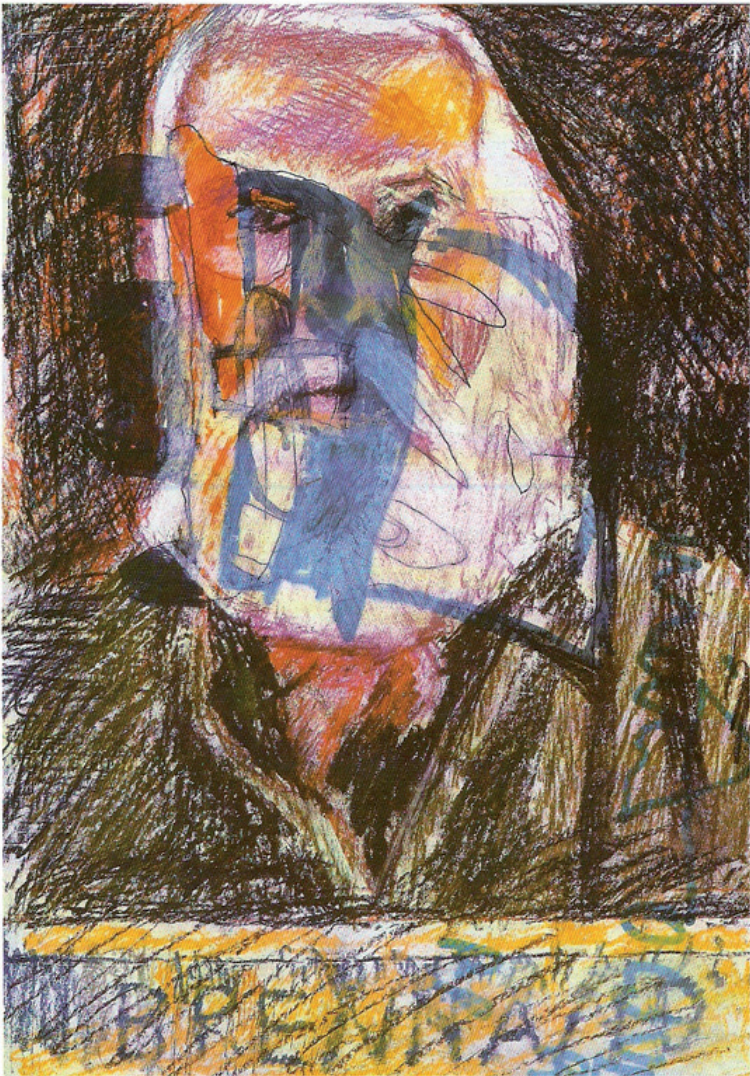



Figura 36 – Francisco Brennand, "Autorretrato", 2002, técnica mista sobre papel. Fonte: *Revista Continente Documento*).

Nota-se que, para a maioria dos desenhos e pinturas, Brennand parte de uma fotografia para dar início à obra, e muitas vezes lhe servem de modelos alguns familiares e empregados.

Os temas abordados nos desenhos e pinturas são sempre semelhantes, e entre estes um é recorrente: os corpos femininos. São várias as mulheres retratadas por Brennand, vestidas, nuas, de corpo inteiro ou apenas detalhes isolados. A ênfase dentro desse tema está em representações de mulheres jovens e adolescentes, ora apresentadas como se estivessem posando para o artista, ora como se estivessem sendo observadas sem o conhecimento deste fato.

Por vezes, é possível notar nos desenhos de Brennand a associação da representação do corpo nu feminino – diferente do que poderíamos pensar inicialmente – não com a sexualidade, mas, sim, como uma maneira de refletir sobre as dores da condição humana:

> Quem disse que o artista procura fugir do sofrimento? [...] um corpo nu pode também ser a metáfora ou a imagem da mais profunda tristeza; da rendição ou despojamento de todas as vaidades; do desejo e da consciência de sermos apenas este corpo, cuja nudez é a última vestimenta em nós. (*Revista Continente Documento*, 2005, p.10)

Nesse caso, o ato de mostrar-se seria como um ato de livrar-se dos pecados, deixando à mostra a fragilidade humana – expor a pessoa como ela realmente é, sem disfarces ou qualquer outro tipo de proteção. Brennand relaciona a figura da mulher como o centro da humanidade, por trazer ao mundo a vida – ser geradora da vida –, mas, no entanto, esta não se encontra livre das trivialidades do destino reservado aos mortais – os dramas, o sofrimento, a morte.

São várias as mulheres presentes na obra de Brennand: seja na pintura, desenho ou escultura, as figuras femininas são recorrentes. O artista soube reunir em sua produção mulheres de diferentes épocas e relacionadas a variados contextos: são personagens da mitologia, literatura, história ou apenas mulheres comuns (Figuras 37 e 38). Pelo fato de a mulher trazer a vida ao mundo e justamente o mistério da vida ser um dos pontos de partida para a criação de Brennand, justifica-se a presença constante dessas figuras.

Figura 37 – "A modelo", 2000, bastão aquarelado sobre papel, 31,5 x 23 cm. Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.

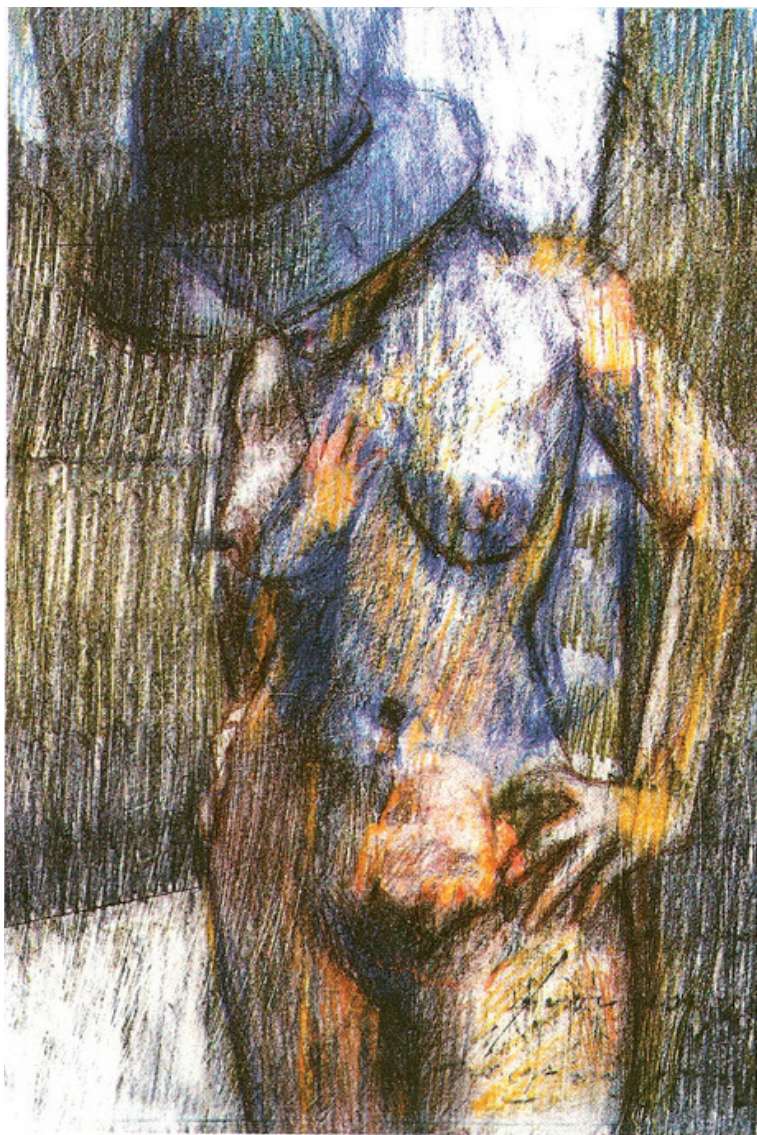



Figura 38 – "O beco", 2000, bastão aquarelado sobre papel, 41 x 29 cm. Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.

A Fase Floral

As palavras de Sergio Milliet, que abrem o catálogo da exposição com desenhos a nanquim e monotipias com motivos florais, realizada na Galeria das Folhas em São Paulo, no ano de 1959, traduzem sabiamente dados importantes sobre a Fase Floral da obra de Brennand:

> Em Francisco Brennand o traço limpo, decidido, é também sensual e muito brasileiro. O que por vezes parece ter de decorativo está justamente nessa doçura que atenua a riqueza da forma tropical e a coloca na medida do homem [...] Gosto de seu floral que não raro me lembra o ceramista e que tão bem exprime uma sensibilidade requintada e ao mesmo tempo sadia. (Galeria das Folhas, 1959)

Desenvolvida entre os anos de 1959 e 1969, a chamada Fase Floral merece uma análise diferenciada. Conforme afirma Brennand em entrevista à Revista Continente Multicultural (2001, p.7), sua Fase Floral não se encerra apenas na forma de desenhos e pinturas a óleo. Constitui, além disso, uma preparação para seus grandes murais cerâmicos que se seguem em sua carreira, uma forma de estudo para a elaboração dos murais com grandes dimensões. Como salienta em e-mail enviado à autora em 2/4/2008[3]: "[...] eu me apropriei de formas vegetais ampliando-as e deformando-as à minha maneira, sempre como motivo ideal para meus inúmeros murais cerâmicos e, algumas vezes, para desenhos e pinturas a óleo."

Não são todas as formas que permitem ampliação, como no caso das figuras humanas, que por vezes acabam por se tornar algo grotesco ou desproporcional. O mesmo já não ocorre com figuras da natureza, como a figura de cajus, elemento bastante presente na obra de Brennand (Figuras 42 a 44).

O artista aproveitava-se das formas da natureza para modificá-las à sua maneira: as alongava, inchava, sem se preocupar que seu desenho se parecesse com a forma original (*Revista Continente Mul-*

---

3 *E-mail* na íntegra no Anexo A.

Figura 39 – "Coqueiro", déc. 1950. Fonte: Catálogo Brennand, 1959.

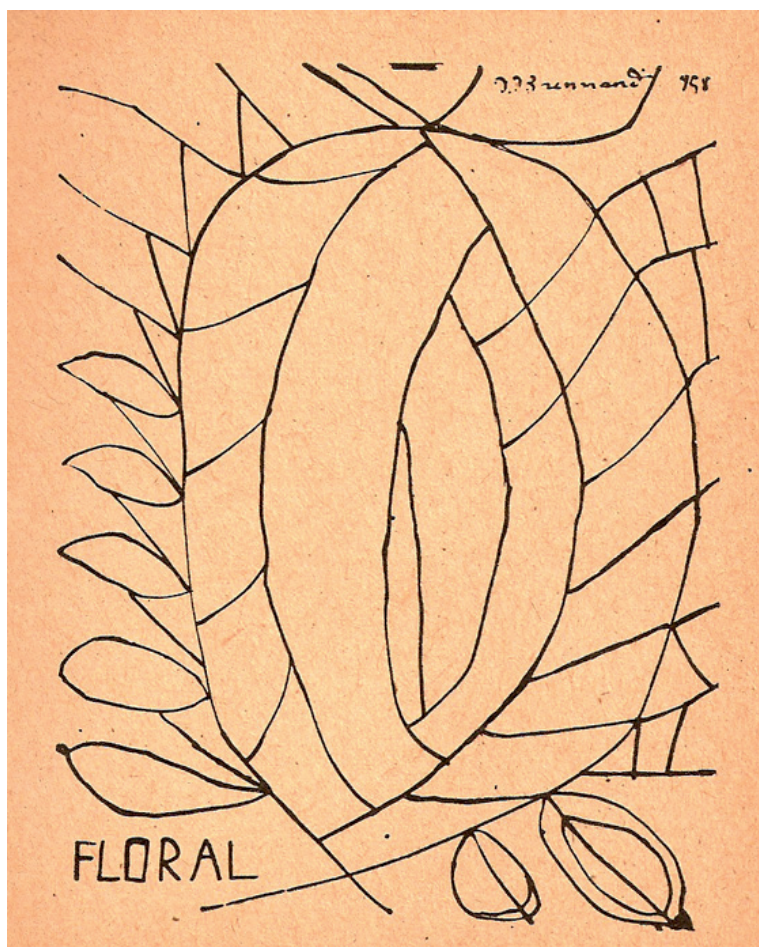



Figura 40 – "Nascimento do Floral", 1958. Fonte: Catálogo Brennand, 1959.

Figura 41 – "Floral", déc. 1950. Fonte: Catálogo Brennand, 1959.

Figura 42 – "Caju", déc. 1950. Fonte: Catálogo Brennand, 1959.

Figura 43 – Série "Amazônia (O rio)", 1996, óleo sobre tela, 193 x 130 cm (foto da autora).

Figura 44 – "Fruto" (série), 1984, cerâmica, 78 x 37 x 37 cm (foto da autora).

ticultural, 2001, p.8): "[...] a natureza não deforma, propõe formas. É muito difícil, para não dizer impossível, um artista criar uma forma nova. Pode criar variantes, porque tem uma linguagem singular."

Em conjunto com essas deformações e recriações com base nas formas da natureza, Brennand começou a inserir em sua obra formas que imitavam as anatomias feminina e masculina. A partir da década de 1970, com a intensa produção de esculturas, sua produção passou a ter uma forte carga sexual – relação com um dos temas essenciais de sua obra, a reprodução.

Foi justamente a partir das ampliações de desenhos com temas relacionados à natureza que surgiram os estudos para os primeiros murais e painéis cerâmicos de grandes dimensões e, por consequência para as esculturas. Como consta em artigo publicado pela revista *Veja*:

> As formas vegetais e a onipresença do caju começavam a apontar para a obsessão que iria exercer com intensidade em suas cerâmicas: o masculino e o feminino, a sexualidade sem pudores. Nos temas tropicais, o sexual era apenas insinuado. (Moraes, 1989, p.165)

A escolha dos temas

> Por que um artista cria? Em primeiro lugar, por um motivo de rebeldia a seu destino mortal; em segundo, porque a criação faz parte de seus sistemas inconscientes de equilíbrio. Sem ela, perderia a homeostase que lhe permite sobreviver sobre a face do planeta. Pode pirar. Brennand sempre soube do componente poderosamente catártico de sua arte, de que ela lhe é necessária para poder pôr à tona alguns demônios, exorcizá-los e conviver consigo mesmo. Lucidíssimo, já dizia aos 25 anos: "É impossível separar a arte de nosso próprio drama." (Há aqui uma nuança diferente; está falando do drama individual, não do humano). Exigia também "que a arte

volte a seu primitivo lugar, que não sejam suprimidos a emoção e o instinto". (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998)

Há uma amplitude de temas abordados por Francisco Brennand, constantes na realização de suas esculturas cerâmicas. Para o desenvolvimento desses temas, o artista parte de um princípio básico: o grande enigma do universo, a reprodução.

Nada mais relacionado ao início da vida, bem como da reprodução, do que o ovo. Na obra de Brennand é frequente a presença de ovos e casulos – alguns inteiros, outros com a presença da vida já à mostra, abrigando animais que tentam rompê-los para iniciar a vida (Figuras 45 e 46):

> Ovos e aves são recorrentes em meu trabalho e têm acompanhado todo o percurso de minha obra cerâmica. Definem a presença do ovo primordial, da forma primeva, o ovo cósmico: o início da vida. Sabe-se que em sepulcros pré-históricos russos e suecos se encontram ovos de argila, depositados como emblema da imortalidade. As coisas são eternas porque se reproduzem. (Brennand, 2005, s.p.)

A partir do mistério da origem e início da vida, bem como o da reprodução, Brennand cria seus diversos personagens, nascidos de sua fértil imaginação. O artista não se preocupa em procurar resolver mistérios existentes, mas se apropria destes mistérios e os desenvolve:

> [...] o artista acrescenta entes ao universo e alarga a lista do existente. Não abre as comportas do reprimido, mas descreve uma realidade mais ampla e cada vez mais dilatável.
>
> Francisco Brennand é o criador de mistérios. Não há como decodificá-los, pois não se trata disso e não existe a chave desse código. O artista acrescenta novos dados que compõem a fisionomia do existente. (Klintowitz, 1995, p.10)

Como ocorre com toda obra de arte, há nas obras de Brennand muito da vivência, gostos, crenças, coisas que de um modo ou de outro influenciaram a vida do artista – senão, não são estas, as obras

Figura 45 – Ovos cerâmicos localizados na Oficina Brennand (foto da autora).

Figura 46 – Francisco Brennand, detalhe de coluna localizada no "Templo Central" (foto da autora).

de arte, o reflexo de quem as produziu: "[...] o artista vive permanentemente confrontado com a tragédia que é a consciência de seu destino mortal. A obra é a sua maneira de tentar enganá-lo." (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998).

O artista se autodescreve como "feudal, supersticioso e pornográfico"; esta afirmação ajuda a compreender importantes fatores de sua obra, permeada de sexualidade e mistérios, além do forte elo que relaciona toda sua produção, como já comentado anteriormente:

> Tenho 74 anos. Há uma série de coisas que para mim não têm mais importância. Eu me defino como feudal, supersticioso e pornográfico. E digo mais: quando não existem superstições catalogadas, eu invento. E sempre estou tentando relacionar as coisas como se fossem um fio que não se parte. É um fio condutor que me leva a um resultado qualquer, como se fosse uma predestinação. Até reencontrar a divindade, alguma coisa que rege tudo isso. (*Revista Continente Multicultural*, 2001, p.21)

A busca pela divindade ou algo superior que rege as coisas demonstra um pouco a interiorização do artista, que se confessa ignorante sobre qualquer religião que não seja a católica (Brennand, 2005, s.p.), mas utiliza como uma marca presente em suas obras e em todas as peças produzidas na Oficina Brennand a marca de Oxossi (Figuras 47 e 48). Trata-se de um arco e uma flecha, uma forma vertical que indica o sentido da vida, do crescimento – verticalidade presente na maioria das obras de Brennand: "Diante dos meus olhos, perfilavam-se uma dezena de outros orixás que poderiam ter sido escolhidos, mas meu olhar não se afastava do percurso da flecha." (idem).

A verticalidade da marca de Oxossi foi o que mais chamou a atenção de Brennand. Já se utilizava dessa marca mesmo sem conhecer seu sentido, quando mais tarde viria a ter maior conhecimento sobre Oxossi e o seu significado[4]:

4 O significado do símbolo de Oxossi Brennand teve esclarecido por carta recebida do pintor José Cláudio da Silva.

> [...] deus da caça e protetor dos animais, o que pode parecer uma contradição, mas ele é protetor à medida que afugenta os homens que invadem o reino da floresta pelo simples poder de matar. Oxossi é um predador, apenas para sobreviver, como todos os animais [...] é um deus inquieto, à procura simultaneamente em várias florestas do mundo de uma caça que sabe de antemão que jamais encontrará. Chega-me a vez de perguntar: essa caça não é o anseio desesperado do ser humano em busca da verdade, da beleza e até do Absoluto? (idem).

Dentro da extensão da obra de Francisco Brennand, autores traçaram maneiras de divisão a partir dos temas abordados pelo artista, com a finalidade de proporcionar uma melhor compreensão de leitura e até mesmo orientar sobre a trajetória de Brennand. Destaca-se a divisão proposta pelos críticos Casimiro Xavier de Mendonça (Galeria Montesanti, 1989) e Olívio Tavares de Araújo (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998).

Casimiro Xavier de Mendonça traça um itinerário museológico, no qual destaca quatro vertentes principais da trajetória de Brennand:

- Deuses e Heróis: esculturas de fundo alegórico, inspiradas nas figuras mitológicas da Antiguidade.
- Mistérios do Corpo: peças de forte sexualidade. A partir dos arquétipos masculino/feminino, Brennand promove a dissolução das fronteiras entre o homem e a natureza.
- Monstros Arcaicos: obras bizarras, nascidas do inconsciente.
- Os Segredos do Fogo: as peças de maior riqueza tonal, cujas cores são obtidas através das variações de temperatura durante a queima nos fornos. Compreende os desenhos sobre as placas de cerâmica.

Olívio Tavares de Araújo discorre de uma subdivisão em grupos em seu ensaio no catálogo "Brennand" (1998):

- Frutos e animais
- Sexualidade

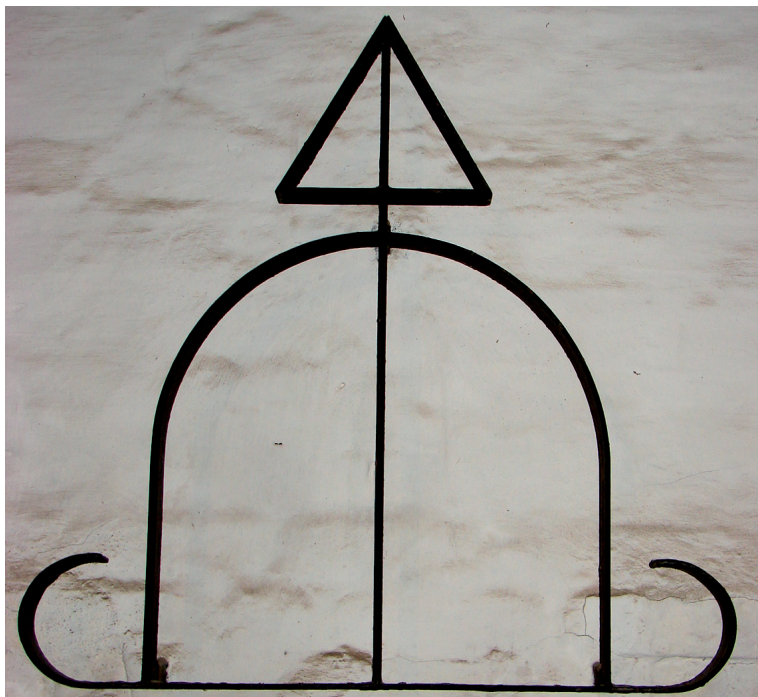



Figura 47 – "Símbolo de Oxossi", metal (foto da autora).

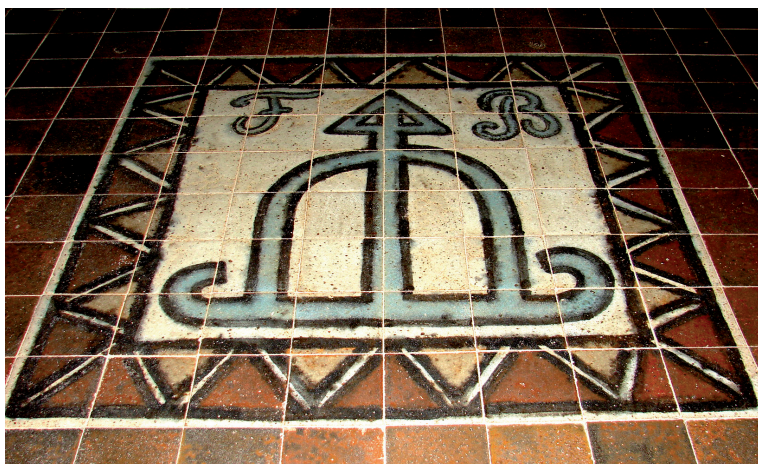



Figura 48 – "Símbolo de Oxossi", detalhe de piso cerâmico (foto da autora).

- A figura masculina e o falo
- A figura feminina
- Fragmentos do corpo da mulher e da vagina
- Hibridismos fálicos
- Personagens históricas
- Personagens mitológicas
- Grandes cabeças
- Degoladas e trágicas.

Araújo ressalva que na obra de Brennand tudo se interpenetra, ou seja, toda a sua produção está relacionada: uma mesma obra pode se apresentar relacionada com mais de uma das divisões propostas, como, por exemplo, Vênus será ao mesmo tempo uma personagem mitológica, mas também uma figura feminina. O crítico destaca a importância de se observar a obra com o olhar livre de preconceitos:

> [...] prefiro sempre que a arte seja primeiro observada e apreendida através da sensibilidade e da intuição, com mais magia e menos cartesianismo. Para que não nos arrisquemos a fazer com a obra ao que faz o personagem do poema de Machado de Assis com a sua mosca azul: "Dissecou-a a tal ponto e com tal arte, que ela, / Rota, baça, nojenta, vil, / Sucumbiu; e com isto esvaiu-se-lhe aquela / Visão fantástica e sutil". (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998)

Independentemente do tema que seja utilizado por Francisco Brennand, sua obra é impregnada de sexualidade, justamente pelo princípio do qual parte o artista em seu processo de criação, principalmente de suas esculturas cerâmicas. Daí a constante presença de formas sexuais, falos e vaginas que se repetem na representação das figuras:

> Não há como não observar que na maioria das suas esculturas cerâmicas Brennand utiliza-se com clareza de símbolos fálicos, independentemente do tema desenvolvido.
>
> Embora Brennand fuja quase sempre na escultura à caracterização da figura humana, a sua obra revela as formas mais salientes e

> protuberantes do corpo humano, das plantas e dos animais, deformando-as até, para reafirmar sua energia. No caso do corpo humano, são coxas, pés, braços, nádegas, torsos. E, no desenho das peças, as genitálias masculina e feminina assumem toda a sua importância, na linha de fixação do artista aos mitos pré-históricos da fecundação e da fertilidade. (Bridge, 1999, p.26)

Por vezes, as formas sexuais são apenas insinuadas, como na série de frutos e animais – tema presente tanto nas esculturas, nos murais e pisos cerâmicos, como em desenhos e pinturas. Brennand já chamou sua série tridimensional de frutos como "Dança do Ventre e da Vagina", salienta Olívio Tavares de Araújo: "[...] só um ingênuo ou desatento acreditaria que sua escultura trata realmente da flora." (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998).

Algumas representações de animais, por vezes, também possuem formas semelhantes com as de falos e vulvas (Figura 49), diferentes de outras que realmente retratam animais da fauna brasileira (Figura 50).

> O conjunto das obras assemelha-se a um mundo que tem o estigma da sua própria ancestralidade. O nosso. E a permanência da forma fálica, visível em quase todas as obras, ou insinuada em outras, terá também o significado da procriação, do desenvolvimento constante da matéria humana. Do vir a ser. (Abramo apud Klintowitz, 1995, p.49).

Importante ressaltar que Francisco Brennand rejeita a identificação de ser obcecado em retratar símbolos sexuais. Justifica-se dizendo que sua criação é toda baseada no enigma da existência. "Talvez esteja aí a razão de eu reproduzir tanto ovo, um emblema da eternidade. E os ovos são eternos porque se reproduzem, o que remete ao enigma da sexualidade."(*Folha de S. Paulo*, 2004). Assim como também não gosta que se fale em erotismo em relação à sua cerâmica, afirma ter sua obra uma pesada carga sexual, como salienta André Carneiro Leão (in Bridge, 1999, p.14): "Entendo que Francisco queira ligar

Figura 49 – Conjunto de esculturas localizado no "Templo Central" (foto da autora).

Figura 50 – "Tatu", cerâmica (foto da autora).

Figura 51 – "A prisioneira", 1997, cerâmica, 87 x 40 cm. Fonte: Catálogo Brennand – *Esculturas*.

sua obra à sexualidade, pois esta serve à procriação – matriz de seu trabalho – a metáfora sexual significando sempre reprodução, enquanto o erotismo é um fim em si mesmo e tem objetivos distintos da reprodução."

Nas esculturas cerâmicas de Brennand não faltam fragmentos do corpo da mulher, formas semelhantes às de vulvas, vaginas, seios, nádegas, torsos, complementados ora por alguns pequenos detalhes ora dispostos em sobreposição, ou ainda mesclados a outras formas, dispostos de variadas maneiras. Em algumas obras há também representações de corpos inteiros; de qualquer modo é evidente o interesse e o fascínio particular do artista pelo corpo feminino (Figura 51).

A mulher está fortemente relacionada à vida, motivo que justifica o interesse do artista pelo tema. Brennand também retrata em sua obra a tragédia e desventura relacionadas à história da figura feminina, justamente por sua relação direta com a vida, a procriação e perpetuação da espécie. Essa crença é antiga e relaciona-se com o mito da criação – a grande deusa mãe do universo (Figura 52):

> [...] Jeová cria o homem a partir da terra, do barro, e sopra vida no corpo formado. Ele próprio não está ali, presente, nessa forma. Mas a deusa está ali dentro, assim como continua aqui fora. O corpo de cada um é feito do corpo dela. Nessas mitologias, dá-se o reconhecimento dessa espécie de identidade universal. (Campbell, 2007, p.193)

Na obra de Brennand a figura da deusa mãe do universo ou da Grande-Mãe também está presente (Figura 53), conforme afirmação no texto de indicação de Francisco Brennand ao Prêmio "Gabriela Mistral", 1993: "Brennand é um crente remanescente do culto da Grande-Mãe – a deusa que está representada logo à entrada da Oficina [...]."

No campo das artes, por tempos, era malvista a representação do corpo feminino, principalmente de seu órgão sexual (Bridge, 1999, p.17): "Os gregos inventaram que a mulher possuía no meio de seu corpo um buraco mortal: o Báratro, que levava a quem o penetrasse

Figura 52 – "Deusa Primitiva". Fonte: Campbell, 2007.

Figura 53 – Francisco Brennand junto ao seu painel cerâmico "Mãe Terra", localizado próximo à entrada da Oficina Brennand (foto de Lalada Dalglish).

ao mundo subterrâneo dos infernos. Foi preciso a coragem e o gênio de um Goya, Rodin, Courbet para que se aparecesse a fenda e a pilosidade do sexo feminino."

No entanto, voltemos à antiguidade pré-histórica, à figura da Vênus: as estatuetas que representavam a fertilidade possuem formas arredondadas, com seus órgãos sexuais bastante evidenciados; no entanto, seu rosto é quase inexistente – motivo justificado pelo uso deste objeto, uma espécie de amuleto; por esta figura estar relacionada à fertilidade, destaca-se a região dos quadris e seios (Figura 54).

As figuras femininas na escultura de Francisco Brennand relacionam-se com a figura da Vênus, pois parecem também terem sido realizadas para participar de algum ritual. A evidência dos órgãos sexuais, nádegas, seios e por vezes a ausência de um rosto ou cabeça, também demonstram a forte relação com a fertilidade e procriação (Figuras 55 a 57).

Já o corpo masculino não lhe desperta o mesmo interesse – apesar do uso frequente de formas fálicas, outras referências ao corpo masculino são mais raras nas suas representações. Por vezes aparecem falos de modo bastante explícito, como em "Príapo"[5] (Figura 58). É possível ver essa figura representada de diversas maneiras, ereto, inclinado, horizontal, sozinho ou conjugado a outras formas (Figuras 59 e 60), como destaca Mark Bridge (1999, p.28-29):

> Príapo surge, na escultura de Brennand, sob várias formas, algumas vezes deguisé ou transfigurado, com nódulos superpostos ou protuberâncias, como se o artista o extraísse dos vegetais, das raízes subterrâneas, das árvores mortas à beira das estradas da zona rural, dos troncos nus.

5 Príapo na mitologia grega era um deus da fertilidade, protetor de rebanhos, uvas e abelhas. Filho de Dionísio e Afrodite, recebeu de Hera uma praga para nascer com alguma deformidade. Príapo nasceu com um falo de tamanho exagerado.

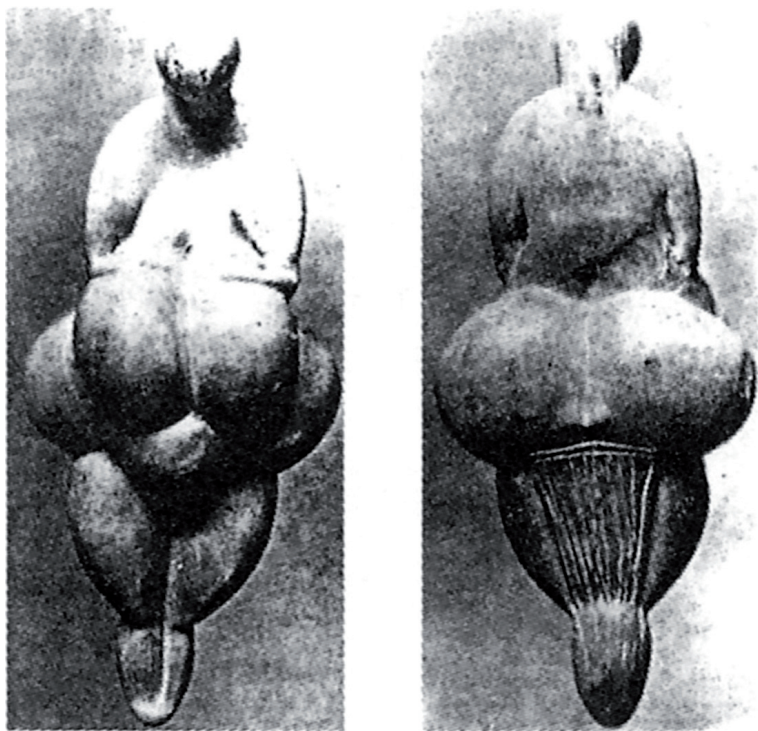



Figura 54 – "Vênus de Lespugues" (vista de frente e de costas), Museu de Saint-Germain-en-Laye. Fonte: Bridge, 1999, p.42.

Figura 55 – Francisco Brennand, “Leda e o Cisne”, 1980, cerâmica (foto da autora, 2007).

Figura 56 – Francisco Brennand, "A tortura", 1981, cerâmica, 129 x 46 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas*.

Figura 57 – Francisco Brennand, "A Fonte do Desejo", 1995, cerâmica, 182 x 47 x 47 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas*.

Figura 58 – Francisco Brennand, "Príapo", 1994, cerâmica, 78 x 32 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas*.

Figura 59 – Francisco Brennand, "Mercúrio Aprisionado", 1978, cerâmica, 157 x 38 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas*.

Figura 60 – Francisco Brennand, "Laocoonde", 1978, cerâmica, 82 x 50 x 50 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas*.

Figura 61 – Adorno fálico usado na entrada de casas e jardins romanos. Fonte: Bridge, 1997, p.40.

Brennand afimou em entrevista a Olívio Tavares de Araújo (1998, s.p.) que os diversos falos espalhados em sua Oficina Cerâmica possuem também a função de protegê-la contra olhares invejosos. É antiga a crença de que essa figura, além de espantar o mal, também traz proteção. Essa forma também tem associação com a felicidade e a boa sorte (ibidem, p.31): "[...] em alguns muros de casas romanas e nas estradas das cidades observa-se a inscrição *Hic Habitat Felicitas* (Aqui Mora a Felicidade) encimando um desenho fálico." Ainda, Mark Bridge acrescenta: "Também nos pátios dessas casas era comum ver-se um *Phallus* adornado com sinos e suspenso, de modo a que o vento pudesse movimentá-lo, provocando o tilintar dos sinos [...] apreciado pelas famílias romanas, que lhe atribuíam um caráter sagrado." (Figura 61).

Olívio Tavares de Araújo comenta em seu ensaio "Proposta para uma Leitura de Brennand" (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998) um importante fator relativo às formas fálicas presentes na obra de Brennand, o que nos auxilia a compreender o uso empregado pelo artista para determinadas formas:

> O sexo por ele mostrado é algo anterior e talvez avesso ao prazer. Esses falos gigantescos e conspícuos têm a ver com rituais bárbaros, com aqueles outros, de pedra, nos quais em certas civilizações as donzelas eram sentadas na puberdade, para se transformarem em mulheres; são os falos do sacrifício, não os do gozo.

Toda obra de arte está sujeita a diferentes interpretações; Francisco Brennand, com sua extensa e variada obra, não estaria livre dessa possibilidade. No Centro do Recife, há o Pátio das Esculturas.

Em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil, Brennand foi convidado para criar toda uma estrutura escultórica para ser colocada nos arrecifes do Cais do Porto. Elaborou o Projeto "Eu vi o mundo... Ele começava no Recife" – título de um mural do artista Cícero Dias. Esse projeto é composto de diversas esculturas distribuídas em um grande Pátio e possui como elemento central uma torre-farol com 42,8 metros (Figura 62).

Figura 62 – Francisco Brennand, "Torre Farol", Pátio das Esculturas, 42,8 metros (foto da autora).

Quando o projeto para esse Pátio estava pronto, em 1999, foi alvo de censura, sob a alegação de ser a torre-farol uma obra, na visão de alguns habitantes da cidade, de caráter pornográfico. O projeto para o Pátio foi concluído, sendo hoje a torre-farol de Brennand um dos atrativos da cidade.

São vários os adjetivos empregados em relação às obras e à própria figura do artista Francisco Brennand. No entanto, vê-se que a principal característica de suas obras é a autenticidade. Brennand tem sua inspiração em diferentes fontes: literária, mitológica, o mistério da criação, a reprodução, a vida – sua obra diz respeito, sobretudo, à condição humana –, dela nascem figuras, personagens de um mundo construído e expandido momento a momento pelo artista.

Talvez porque o ponto de partida para a elaboração de suas peças seja justamente o mistério da vida e as relações com seu ciclo, desde a concepção, o ovo, o nascimento, a morte, além do drama que perpassa nossos dias. Tudo planejado com reflexões sobre crenças de livrar-se do mal e obter proteção.

Há quem se aflija ao ver fragmentos de corpos, atos de cópula, chegando a identificar a Oficina de Brennand como um Museu de Horrores ou um local de carnificina[6]. Há quem veja em suas peças a grande beleza possível de ser representada a partir do barro e da experiência de quem vive, cria e experimenta.

A influência mitológica na obra de Brennand

> [...] Aqui eu criei uma mitologia absolutamente particular, pessoal, que não está relacionada a nenhum tipo de erudição. Cultuo os mitos,

6 Descrição de Brennand ao comentar sobre a visita de uma senhora a sua Oficina, que identificou o lugar como Museu de Horrores, de carnificina – Vídeo: "Francisco Brennand – Oficina de Mitos", Programa Mundo da Arte – Rede Sesc Senac de Televisão, 1997.

> não no sentido de um aprofundamento, mas como um artista que desenvolve ideias que aparecem e são surpreendidas de momento a momento, preenchendo também lacunas do espírito. (Brennand, 2005, s.p.)

São várias as inspirações de Francisco Brennand para elaboração de suas esculturas cerâmicas. Brennand é um leitor e pesquisador incansável, além de escritor de sua própria arte e de sua história. O resultado disso é um grande diário, no qual registra suas experiências e vivências desde 1949.

Entre a grande quantidade de personagens modelados em barro e extraídos de sua imaginação, nota-se que alguns deles possuem nomes que não nos são estranhos: Joana D'Arc, Calígula, Inês de Castro, Maria Antonieta ou ainda Ofélia, personagem da peça de Shakespeare, "Hamlet". Mas, além desses personagens, assumem grande destaque na obra do artista várias figuras apropriadas de diferentes mitologias, sobretudo da greco-romana, como Vênus, Palas Atena, Édipo e Hiera, entre tantas outras.

Brennand não tem a preocupação de representar esses personagens mitológicos exatamente como em suas histórias originais, mas se inspira nestas histórias para elaborar sua arte, criando uma mitologia própria em que emprega personagens de diferentes contextos em uma mesma maneira de representação ou, ainda, utiliza de um elemento em comum para criar um elo entre as suas obras. Como explica em fax enviado a Olívio Tavares de Araújo (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998):

> Essas referências mitológicas jamais foram – nem de longe – um sinal de alguém que se preocupa com estudos de caráter erudito das diferentes mitologias. Prefiro me defrontar com uma mitologia própria, feita com uma sem cerimônia quase insultuosa, segundo uma série de mitos que nem se relacionam entre si.

Talvez por partir dessa maneira de criar uma mitologia própria, os mitos, para Brennand, ganhem um sentido ainda maior que o seu

original. O artista, em suas representações, consegue manter viva a essência da figura representada. Como se esse personagem tivesse a chance de retornar a este mundo, pois sua lembrança estaria sendo mantida. Lembra-se que grande parte dos personagens mitológicos representados por Brennand teve, em suas histórias originais, drásticas mortes.

Suas esculturas, além de homenagear essas figuras, podem também – de certo modo – representar uma continuação de seus percursos. Seria como se, na obra de Brennand, esses personagens não estivessem apenas em representação, mas em uma extensão de sua existência. Faz-se das palavras de Joseph Campbell (2007, p.105) uma relação com a mitologia de Brennand: "O artista é aquele que transmite os mitos, hoje. Mas ele precisa ser um artista que compreenda a mitologia e a humanidade." Afirma, ainda (ibidem, p.89): "O mito deve ser mantido vivo. As pessoas capazes de o fazer são os artistas, de um tipo ou de outro. A função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo."

Um exemplo de como Brennand lê os mitos pode ser visto em uma série de esculturas realizadas entre os anos de 1980 e 1990, em que o artista se inspirou em figuras de mulheres pertencentes à história, à literatura ocidental, e, sobretudo, à mitologia greco-romana:

> Fiz sem grande esforço uma coleção de esculturas de pelo menos doze delas. Todas, senhoras absolutamente infelizes, profundamente angustiadas, quase histéricas, usando grandes cabelos negros e cujas cabeças são violentamente lançadas para trás (postura da cabeça no êxtase dionisíaco), ressaltando-lhes as gargantas inchadas e salientes, o que lhes dava a aparência de pescoços quebrados ou degolados. (Brennand, 2005, s.p.)

O principal motivo para essas personagens pertencerem a uma mesma série se relaciona menos com suas origens, suas histórias ou época de existência, e mais com a condição em comum do sofrimento em vida e seus trágicos fins:

> [...] só me atraíram por conta da descoberta de que eram pessoas enormemente desafortunadas. Esse infortúnio parece que acompanha a trajetória histórica da mulher, particularmente como centro da gravidade de um universo passional. Elas são mais atingidas pela desventura, talvez porque estejam diretamente ligadas à terra, à vida, portanto, presas fáceis dos deuses, da sua ira ou da sua vontade de participar. (Brennand, 2005, s.p.)

Essa série de Brennand possui forte apelo, pois são personagens carregadas de expressão e sentimento, são figuras que se destacam em meio à vasta produção do artista, seja pelo sentimento despertado em quem as observa, seja pelo aspecto sereno e a beleza das figuras representadas.

Embora Brennand não tenha somente se amarrado às histórias originais relacionadas a cada figura representada para desenvolver suas esculturas, será realizado um breve discurso sobre a história de algumas das personagens dessa série, com a intenção de refletir sobre a inspiração do artista para o desenvolvimento da obra.

As palavras do próprio artista (2005, s.p.) esclarecem aspectos sobre "Galatea" (Figura 63): "Minha escultura Galatea, a donzela branca – aquela que assiste à morte do amante, o belo Acis, e lhe restituiu a vida sob a forma de um rio de águas límpidas –, mais do que as outras, exemplifica essa imagem de uma dor permanente."

A morte de Galatea não está explícita em sua história mitológica, mas como um todo seu percurso de vida é triste. Filha de Nereu e de uma deusa marinha, tem por ela apaixonado um ciclope monstruoso, Polífeno, a quem ela não corresponde o amor, pois é apaixonada pelo belo Acis, filho de Pan e de uma ninfa. Polífeno, enfurecido, esmaga Acis com uma grande pedra e Galatea transforma seu amor em um rio de águas límpidas (Grimal, 2000, p.180).

Halia era uma heroína da Ilha de Rodes, casada com Poseidon, com quem tivera seis filhos e uma filha. Afrodite causou a loucura de seus filhos, que tentaram violentar a própria mãe. Poseidon fez a terra engolir seus filhos com golpes de tridente. Desesperada, Halia jogou-se ao mar e desde então é cultuada pelos ródios como uma deusa marinha (ibidem, p.190).

Figura 63 – "Galatea" (vista lateral), cerâmica, 97 x 44 cm, 1977 (foto da autora).

Figura 64 – ‘‘Halia’’, cerâmica, 77 x 44 cm, 1978 (foto da autora).

Figura 65 – "Halia" (detalhe lateral), cerâmica, 77 x 44 cm, 1978 (foto da autora).

Outra escultura de forte impacto, que possui como tema também uma personagem da mitologia, é "Lara". O artista explica parte do mito que inspirou a escultura no livro "Testamento I: O oráculo contrariado" (2005, s.p.):

> [...] segundo Ovídio – causa de uma inconfidência que fizera a Yuturna (um dos amores de Júpiter), provocou tanta ira nesse deus supremo, que ele mandou cortar-lhe a língua. Ainda não satisfeito com esse castigo, Júpiter entregou-a a Mercúrio para que a levasse ao inferno, onde passaria a ser a ninfa das águas no reino dos mortos. Mercúrio achando pouco, a estupra, dando-lhe dois filhos que também viveram no inferno.

Ao serem resgatadas de suas histórias originais e trazidas à história da obra de Brennand, foi dada a cada uma dessas mulheres a chance de retornar ao mundo e de terem seus nomes constantemente lembrados – ao observador mais desatento, que verá essas figuras como criações "puras" do artista, e àqueles que poderão associar a figura representada com o contexto original do personagem. Brennand, ao recriar suas histórias, as fez renascer, serem apreciadas e admiradas. Também, de certa maneira, o artista representa o momento da morte dessas mulheres como um renascimento; como o momento em que deixaram de ser mortais, frágeis, efêmeras, para renascerem eternas, na forma de mitos modelados em barro.

Além da representação de personagens, notam-se na obra de Brennand outras características com influência mitológica. O maior exemplo desse fator é a própria Oficina Brennand, também conhecida como Museu ou Templo Brennand. É o local em que o artista reúne grande parte de suas criações – um espaço único, realizado por ele próprio para abrigar, além de seus personagens, suas crenças, sua inspiração, sua arte.

> Um templo é uma paisagem da alma. Ao entrar numa catedral, você penetra num mundo de imagens espirituais. É o ventre materno de sua vida espiritual, a mãe-igreja. Todas as formas ao redor estão carregadas de valor espiritual.

Figura 66 – "Lara", cerâmica, 108 x 41 x 36 cm, 1978 (foto da autora).

> Pois bem, numa catedral as imagens têm forma antropomórfica. Deus, Jesus, os santos e tudo o mais têm forma humana. Nas cavernas as imagens têm forma animal. Mas são a mesma coisa, creia-me. A forma é secundária, a mensagem é que importa. (Campbell, 2007, p.84)

Da afirmação de Campbell podemos estabelecer uma relação com a Oficina Brennand, chamada e por vezes comparada a um Templo – lá é também um local sagrado: cada forma, figura ou personagem presente possui sua "função" para existir, da mesma maneira que ocorre em uma igreja ou catedral. Em seu ensaio "Brennand e a Origem do Mundo", André Carneiro Leão (in Bridge, 1999, p.13) salienta a forte relação entre determinada figura presente na Oficina e seu significado: "[...] tudo ali é simbólico e nada se encontra por acaso. Nem mesmo os cisnes que placidamente flutuam no espelho d'água. Como se sabe, eles têm um significado mágico-religioso, ligado à ideia de crescimento e fertilidade."

Não se pode deixar de relacionar Brennand ser um assíduo leitor e estudioso sobre variados assuntos ao fato de sua obra possuir características pertencentes a diferentes culturas, de diferentes épocas. Sua pesquisa intelectual se reflete em sua produção artística.

Ao entrar na Oficina Brennand, sente-se que há algo de especial naquele lugar. O que se encontra não é uma mera exposição de obras de arte, é muito mais que isso. Há uma reunião de crenças e significados que se intensificam ainda mais quando combinados à história e riqueza do local, o que colabora com a ideia de um lugar especial. Cada elemento presente cumpre função determinada e encontra-se carregado de significado, seja simbólico, espiritual ou estético – não há como mostrar-se indiferente ao que é visto –, o conjunto todo nos permite ultrapassar barreiras de tempo e mesmo de memória.

Ainda, elementos que se repetem, como os Pássaros Rocca (Figura 23) ou o símbolo de Oxossi (Figuras 47 e 48) – figuras relacionadas à proteção –, nos fazem sentir seguros, num ambiente que ao mesmo tempo é desconhecido e surpreendente – um lugar mágico, sagrado, um Templo:

> Brennand sacraliza a escultura; e esse caráter sagrado de sua arte encontramos em quase todas as peças que saem com a sua marca da oficina cerâmica. O Templo de Brennand, na Várzea do Capibaribe, é uma gliptoteca em que a arte parece surgir de uma vocação mística do artesão – ele próprio uma combinação de sacerdote, profeta, mago, feiticeiro, adepto do oculto, alquimista e ferreiro.
>
> No seu exemplo, as fronteiras entre arte e religião, arte e mágica, arte e esoterismo, arte e ritual erótico são tênues e quase inexistentes. (Bridge, 1999, p.54)

A própria nomenclatura dada a algumas áreas da Oficina Brennand dá uma pista sobre como o artista planeja tudo ali presente. Por exemplo, o "Templo Central", que possui como elemento de destaque a "Cúpula Azul", que por sua vez guarda o "Ovo Primordial": são todos elementos carregados de significados, dentro de um contexto estabelecido pelo artista. Esse "Ovo Primordial" simboliza a vida e todos os mistérios a ela relacionados (tema básico da sua obra); está protegido, guardado na grande Cúpula, circundado pelos "Pássaros Rocca" – logo, o que estes enormes pássaros protegem é, simplesmente, a vida (Figura 67). Talvez nada melhor para representar o Mistério da Vida senão o ovo, que marca, além do início desta, a criação do Cosmo:

> A história das grandes famílias e das dinastias tibetanas começa por recordar como o Cosmo nasceu de um ovo. "Da essência dos cinco elementos primordiais, nasceu um grande ovo... Dezoito ovos saíram da gema desse ovo. O ovo do meio, entre os dezoito ovos, um ovo concoide, separou-se dos demais. Esse ovo concoide desenvolveu membros, e depois os cinco sentidos, tudo perfeito, convertendo-se num jovem de tão extraordinária beleza, que parecia a concretização de todos os desejos (yid la smon). Por isso foi chamado de rei Ye-smon [...]. (Eliade, 2002, p.26)

Em diversas culturas é forte a relação da origem do universo e da humanidade com a figura do ovo: "Conta a tradição egípcia que

Khnum veio do oceano no ovo primordial, para fabricar os outros ovos, os embriões da vida inaugural, e ele os fez de barro com as próprias mãos, como um oleiro. Do ovo-mãe nasceu o sol, o grande olho, para manter a vida." (Bertoli, 2003, p.39).

Outro elemento presente na Oficina Brennand importante para ser comentado são os antigos fornos pertencentes à Cerâmica São João, que foram transformados em duas pequenas salas (Criptas) para abrigar peças do artista (Figuras 68 e 69). Apesar do tempo, esses locais continuam a guardar vestígios de queimas que ali ocorreram[7] – são lugares semelhantes a capelas, com um silêncio profundo por vezes só interrompido pelo voar de um morcego ou outro; a luz dirigida somente sobre as obras enfatiza a sensação de interioridade, de um lugar sagrado e de transformação.

Esse Templo/Museu/Oficina retrata muito de Francisco Brennand, pois representa um mundo paralelo criado pelo próprio, em que ele assume o papel semelhante ao de um deus, trazendo a este mundo novos seres saídos de sua imaginação.

Ao trabalhar o barro como suporte plástico e matéria-prima, o artista o transforma pela ação do fogo, e este ganha a resistência necessária para superar as intempéries da natureza e resistir ao tempo – já que grande parte de seu Museu encontra-se a céu aberto e a relação com a natureza é direta. Pode-se dizer que, do barro modelado, Brennand cria seres eternos – ou *quase* eternos – que habitam esse Templo, indiferentes ao clima e à passagem do tempo.

O Templo/Oficina, por ter algo de sagrado, nos transmite a uma viagem no tempo, como que nos dirigisse a alguma outra civilização. Como observa Olívio Tavares de Araújo sobre a sensação de estar no local:

> [...] nos lembram alguma coisa, há de ser algum sítio da Antiguidade Oriental, talvez mesopotânico; um palácio de 3.500 anos atrás, um

7 Devido ao uso intenso para queima de peças esmaltadas, as paredes do forno criaram uma camada brilhante, tornando-se uma espécie de "grande pote" esmaltado.

Figura 67 – "Pássaros Rocca" protegendo o ovo central, disposto dentro da Cúpula Azul, "Templo Central" (foto da autora).

Figura 68 – "Cripta", forno desativado pertencente à antiga Cerâmica São João (foto da autora).

Figura 69 – "Cripta", forno desativado pertencente à antiga Cerâmica São João (foto da autora).

> templo pagão, um lugar de sacrifícios rituais. [...] Um dos galpões abarrotados lembra-me sempre a sala do trono de uma rainha bárbara e louca (as esculturas são os cortesãos), prestes a cometer alguma crueldade. (Caixa Cultural São Paulo, 2008, p.9)

No local, os personagens modelados em barro parecem criar vida, comunicam-se criando uma bela harmonia. Campbell, ao descrever um local sagrado, uma catedral ou cabana cerimonial, permite uma aplicação direta ao sentido criado por Brennand para sua Oficina/Museu/Templo, pois cada qual com sua origem realiza determinada função sobre quem observa:

> Penetra-se pela portinhola estreita como por uma vulva, ingressa-se no corpo da mãe e ali dentro tudo é mágico. Estamos num campo mágico. Quando, hoje, entramos numa catedral, entramos num campo mágico. E os homens que ali estão não são esse ou aquele indivíduo: todos eles estão desempenhando um papel. São as experiências de energia da natureza que fluem através deles. (Campbell, 1990, p.23)

Desse Templo de Brennand não se vai embora da mesma maneira como se chega. As informações recebidas durante a visita são muitas. Tem-se uma noção das possibilidades de o homem criar e intervir no mundo existente e mesmo de realizar um novo mundo, em que as crenças, superstições, valores, ideias individuais possam ser expressos e observados.

3
Métodos e processos

a Francisco Brennand
fechar na mão fechada o ovo
a chama em chamas desateada
em que ele fogo se desateia
e o ovo ou forno tem domadas

então

prender o barro brando no ovo
de não sei quantas mil atmosferas
que o faça fundir no útero fundo
que devolve a terra à pedra que era

(João Cabral de Melo Neto)
(Ferraz, 1997, p.26)

A escultura cerâmica: da pintura em tela à pintura no espaço

A escultura de cerâmica de Francisco Brennand é, ainda que esta pareça uma afirmação de certa forma óbvia, o resultado do desenvolvimento de técnicas e temas dominados pelo artista. As

formas encontradas nessas esculturas não se deram ao acaso, mas foram decorrência de um processo em constante transformação e crescimento, que é a produção do artista.

Podem-se enumerar vários fatores relacionados ao aparecimento de sua escultura. Entre estes podemos destacar, sobretudo, a continuidade do trabalho com a argila, iniciado com os murais e painéis, e os desenhos e pinturas relacionados à sua Fase Floral.

Essas pinturas de Francisco Brennand, caracterizadas pela representação de flores e frutos, impregnadas de referências sexuais – e por vezes eróticas –, foram o ponto de partida natural para a elaboração de esculturas cujo tema seria uma constante em sua obra – formas do corpo humano, muitas vezes transformadas em representações de falos e vaginas:

> [...] eu tinha verificado o quanto as flores e frutos tinham uma semelhança com a anatomia do homem e da mulher. E tirava proveito disso. Curiosamente, ninguém nunca se apercebeu. Achavam que eu era um pintor decorativo. Ninguém nunca observou que ali estavam as formas nascentes da minha escultura. (*Revista Continente Multicultural*, 2001, p.9)

Em relação à produção de Brennand, não há apenas semelhança entre os temas abordados, há também uma forte ligação entre a forma, cor, movimento, linhas, traço, presentes igualmente em seus desenhos, pinturas e esculturas – resultado de um estilo próprio, característico de Brennand e empregado nos diferentes materiais. Como exemplos notam-se as Figuras 70 a 75.

As esculturas de Brennand possuem tons ferruginosos, definidos pela elevada temperatura em que sua cerâmica é queimada, cerca de 1.400°C. Devido à característica do processo, o artista teve seu leque de cores resumido – é mais difícil obter cores vivas, como vermelho, amarelo, laranja ou um forte azul, na queima em alta temperatura.

Em comparação, a técnica da pintura a óleo permite o uso das mais variadas cores. Seu processo acaba por ser mais simples que o da cerâmica, uma vez que não depende de queimas sucessivas e

as cores utilizadas mantêm-se as mesmas desde sua aplicação até a finalização da obra.

Entretanto, nota-se que, mesmo nas pinturas com tinta óleo sobre tela realizadas por Brennand, sua paleta de cores, por vezes, resume-se aos mesmos tons de terra – pardo ferruginosos – encontrados em suas esculturas, motivo esclarecido pelo próprio artista em entrevista (Carvalho, 2006): "[...] me habituei a amar essas cores, que estão lá dentro da pedra, no coração da matéria." Mariza Bertoli[1] emprega uma definição diferente para as cores presentes nas obras de Brennand, não acreditando que seu uso parta do acaso, mas, sim, que sejam cores buscadas pelo artista: cores de entranhas, de madrugadas...

Essa escolha no uso das cores permite uma ligação ainda mais forte entre as diferentes linguagens abordadas por Brennand. Como exemplo as obras "Construção Floral" (Figura 71) e "Natureza Morta" (Figura 74).

Além das cores em "Construção Floral", a irregularidade da figura na parte superior e as linhas que a perpassam assemelham-se com as esculturas da série "Fruto" (Figuras 70, 72 e 73). O mesmo ocorre em "Natureza Morta", em que as figuras da tela possuem formas também encontradas nas esculturas. Notável ainda é a semelhança no tratamento dado ao contorno, tanto na escultura como nas pinturas apresentadas: na escultura este contorno se apresenta na forma de sulco, na pintura este se apresenta como a representação deste sulco. Em outras palavras, é como se o contorno, na pintura, não fosse um contorno puramente bidimensional, opaco, mas, sim, uma representação, com luz e sombra, dos sulcos que marcam a escultura – como se, de certa forma, suas pinturas não retratassem o objeto em si, mas uma representação escultórica destes –, a pintura da escultura, a representação da representação.

Mesmo em "Lacrau" (Figura 75), em que se observam cores um pouco mais vivas, as demais características que compõem a obra se assemelham às demais pinturas e esculturas apresentadas.

1 Afirmação de Mariza Bertoli durante banca de Exame de Qualificação desta pesquisa em 16 de outubro de 2008.

Figura 70 – "Fruto" (série), 1984, cerâmica, 90 x 61 x 34 cm (foto da autora).

Figura 71 – "Construção Floral", 1980, óleo sobre tela, 130 x 80 cm (foto da autora).

Figura 72 – "Fruto" (série), 1984, cerâmica, 67,5 x 24,5 x 29 cm (foto da autora).

Figura 73 – "Fruto" (série), 1984, cerâmica, 75 x 42 x 37 cm (foto da autora).

Nessas esculturas é interessante ressaltar que a figura que dá forma à escultura repete-se em sua base, em menor escala. É uma característica da escultura de Brennand possuir bases, um suporte que, ao mesmo tempo em que oferece apoio físico, também complementa a obra. No caso dessas esculturas, o fato de o desenho na base ser a mesma figura da escultura em si ressalta ainda mais o tema abordado na escultura. Ou, ainda, pode-se estabelecer uma ligação com o desenvolvimento do tema da escultura, uma espécie de evolução da figura proposta: de um relevo pequeno na parte inferior para uma escultura na parte superior da obra, com seus detalhes e formas melhor definidos e em uma posição mais próxima e confortável aos olhos do observador.

Técnicas e processos: a concepção da escultura cerâmica

No conjunto da obra de Francisco Brennand, tudo está muito envolvido. Pode-se imaginar um caminho, traçado do desenho, à pintura, à escultura. A partir dos estudos em grandes dimensões – a criação dos murais e painéis cerâmicos, momento crucial da obra do artista em que o desenho começa a ganhar volume – servem de meio de transposição de sua linguagem do bidimensional ao tridimensional que desemboca, enfim, na escultura cerâmica.

A escultura de Brennand é o resultado da combinação de técnicas estudadas e dominadas, absorvidas ao longo de uma extensa carreira, que não se limitam às técnicas próprias da cerâmica, mas envolvem todo um rol que inclui o desenho, a pintura e mesmo processos análogos ao design de produtos. Por vezes, uma escultura surge a partir de um desenho, pintura, modelo em menor escala ou mesmo painel cerâmico. Pode-se afirmar que, na obra de Brennand, as técnicas se entrelaçam e produzem resultados que, por vezes, desafiam a própria noção acadêmica de escultura, pintura ou desenho.

Brennand é um artista completo, emprega suas ideias nas mais variadas técnicas, desenvolvendo-as com afinco e dedicação, como

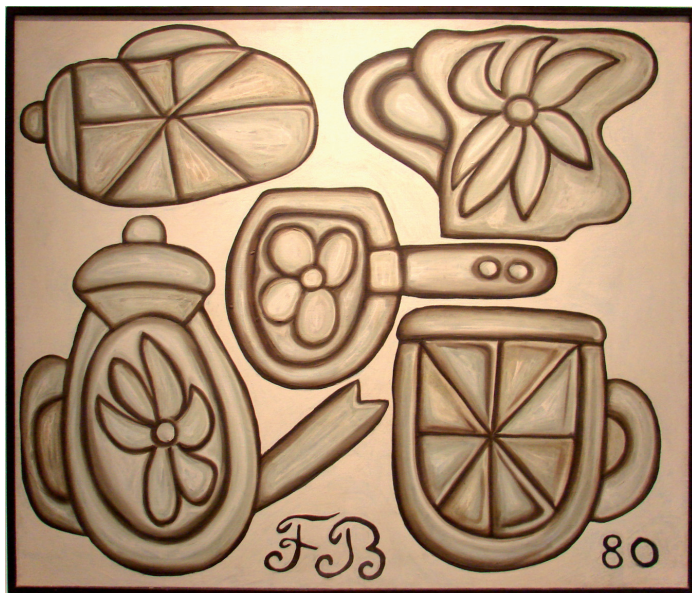



Figura 74 – Francisco Brennand, "Natureza Morta", 1980, óleo sobre tela, 110 x 130 cm (foto da autora).

Figura 75 – Francisco Brennand, "Lacrau", 1980, óleo sobre tela, 98 x 130 cm (foto da autora).

se cada uma delas fosse aquela com que o artista possuísse maior afinidade.

Para quem pouco conhece de sua arte, ao admirar suas séries de esculturas, fica difícil imaginar sua grandiosa produção de pinturas em tela e desenhos com distintos materiais. O mesmo pode-se dizer de quem admira sua pintura ou desenhos isoladamente. Pelo contrário, conhecendo o conjunto de sua obra, vê-se sem dificuldade a forte relação entre as técnicas trabalhadas. Brennand é um mestre em tudo o que faz.

Para quem ocupa a posição de observador, fica claro identificar as esculturas de cerâmica de Brennand como o resultado de uma vida dedicada ao estudo da arte e a busca por aprender e se aperfeiçoar cada vez mais. Se não tivesse em seu sangue o gosto pela cerâmica e ao seu redor toda uma estrutura que incentivou a ideia de iniciar sua Oficina, talvez sua produção fosse composta apenas de desenhos e pinturas, mas nada acontece por acaso. Era necessário algo mais para completar sua obra – seu desenho ganhou maiores dimensões e virou relevo, sua pintura fez nascer com os esmaltes cerâmicos cores ferruginosas, sua arte em duas dimensões recebeu volume, saiu do papel, da tela, criou vida, transformou-se em fruto, pássaro, ovo, corpo...

Sua escultura nada mais é do que sua pintura modelada em barro, pois tanto o tema empregado como as cores e formas se mantêm, é a matéria que muda. De qualquer modo, a escultura parte de um desenho: a ideia inicial, geralmente, nasce com essa técnica. Com ela, a ideia primeva do artista encontra-se presa dentro do limite da folha ou da tela, e, por vezes, há ainda a moldura, que acaba por separar ainda mais a obra do mundo real.

A partir do momento em que o desenho ganha volume com a modelagem no barro, desprende-se do seu suporte bidimensional – não se limita a um espaço determinado –, possui liberdade, comunica-se com o mundo, é um ser neste mundo, sem a barreira da moldura ou da área do papel que separa o real do irreal.

As esculturas de Brennand são seres modelados em barro, habitam um mundo elaborado pelo artista, e, quando adentramos neste local (ao visitar a Oficina Brennand), temos uma relação direta com

as obras. Ainda, devido ao material de que são feitas, essas esculturas têm mais vida. O próprio barro se relaciona com o tema de que parte Brennand para elaboração de suas obras: fossem elas realizadas em outro material, o resultado não seria o mesmo.

Acompanha a origem do homem o mito da criação a partir do barro; Brennand, ao criar suas esculturas com este material, segue também o mito, dando vida a novos seres. Devido ao barro, suas obras ganham uma expressão especial, em um sentido de criação que vai além dos relacionados às obras de arte, seu significado é mais forte – o da própria existência.

A composição da escultura cerâmica de Francisco Brennand

A escultura de Francisco Brennand possui uma característica marcante relacionada ao seu aspecto físico. Grande parte das esculturas do artista apresenta uma divisão de volumes em três partes bem definidas, ainda que ligadas umas às outras. Essa divisão estabelece uma sequência de justaposição de massas: um volume inferior – que oferece sustentação à escultura, um elemento intermediário e um superior (Figura 76).

Na parte inferior da escultura localiza-se um volume estático, que assume o papel semelhante ao de uma base para a obra, um pedestal. Esse elemento é encontrado em praticamente todas as esculturas de Brennand. Ao mesmo tempo em que oferece suporte para a obra também a completa, pois é parte integrante da escultura.

Nessa base há alguns detalhes, além de inscrições relacionadas à figura representada, por vezes o próprio título da escultura ou nome da personagem representada encontra-se nesse elemento.

Partindo da base, há um elemento intermediário, que faz ligação entre as partes inferior e superior, normalmente mais estreito e mais alto que a base, semelhante a uma coluna, que confere verticalidade ao conjunto. Esse elemento dá ao conjunto o equilíbrio necessário entre o caráter estático da base e o movimento exercido pelo volume superior.

Figura 76 – "Saturno", 1981, cerâmica, 102 x 73 x 45 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

O volume superior, localizado acima da coluna, é a parte que recebe maior elaboração de detalhes, podendo ser considerado o "tema" da escultura, a forma principal.

Nota-se a característica constante de Brennand em assinar suas esculturas com as iniciais "FB", seguido do ano de realização da obra[2]. Na maioria das vezes a assinatura localiza-se no elemento intermediário da escultura (Figura 77).

Por vezes, há esculturas constituídas somente por uma base e um elemento superior, não há a presença do elemento intermediário. De qualquer modo, o conjunto continua a apresentar forte verticalidade (Figura 78).

As técnicas da cerâmica: modelagem, pintura e queima

Argila

As argilas são formadas através da decomposição, por milhares de anos, das rochas feldspáticas. São constituídas por minerais: silicatos hidratados de alumínio, ferro, magnésio, titânio, sódio, potássio, entre outros elementos. Tratam-se de uma matéria que tem como principal característica, quando úmida, sua plasticidade. Caso receba água em excesso, perde sua plasticidade e, quando seca, torna-se bastante dura.

Originam-se a partir das alterações de minerais das rochas pela ação da água da chuva e de ácidos oriundos da decomposição de vegetais. A característica de cada argila depende dos minerais que a compõem: dependendo da jazida e do local de que é extraída terá

---

2 A assinatura (Figura 77) é elaborada pela técnica de acordelado, que consiste em modelar a argila em forma de cordão e, em seguida, aplicá-la sobre a superfície da peça empregando a forma desejada. Nota-se que Brennand possui uma assinatura diferente para cada tipo de peça: nos seus murais geralmente as letras são escavadas na argila e, ainda, as peças utilitárias e decorativas apresentam apenas um carimbo símbolo da Oficina Brennand, a marca de Oxossi.

Figura 77 – Detalhe de elemento intermediário de escultura, as iniciais de Francisco Brennand "FB" acompanhadas do ano de execução da obra "76" (foto da autora).

Figura 78 – "Molusco", 1977, cerâmica, 79 x 40 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

variação em sua matéria orgânica, o que influencia diretamente na sua plasticidade, retração, queima e resistência.

Existem diferentes tipos de argila, cada qual com suas propriedades, para serem utilizadas de acordo com determinada peça a ser feita, variando o modo de modelagem, secagem e queima. Para cada processo há uma argila adequada para proporcionar à peça final as características desejadas no início de sua realização.

Um dos aspectos que mais influenciam na escolha de uma argila é a sua temperatura de queima, que ocorre em temperaturas elevadas, normalmente entre 800ºC e 1.700ºC, dividindo-se em baixa temperatura (até 1.100ºC) e alta temperatura (acima de 1.100ºC). O processo de queima oferece à argila a possibilidade de se transformar em um material resistente e durável.

O ato de transformação talvez seja o que mais chama a atenção dos que trabalham com a cerâmica, o que leva a argila a ser tratada como um material repleto de significados. Na Bíblia, com barro e sopro, um deus ceramista fabricou o homem à sua imagem e semelhança. Na Mesopotâmia, diz-se que os homens foram criados com lama e sangue. Segundo Mariza Bertoli (2003, p.40): "Na tradição hebraico-cristã o homem é feito a frio, o fogo vem como castigo, como sacrifício, o fogo não cabe no momento de criação, só no momento da imolação ou da danação no inferno."

Conta Lévi-Strauss (1985, p.144): "Segundo os Machiguenga, a argila consumida pelos primeiros humanos era uma terra vermelha semelhante àquela de que se faz a louça [...] uma espécie de barro que endureciam e coziam em cinzas quentes [...]." O autor ainda descreve o fato de os gregos consumirem um determinado tipo de argila como medicamento, ou ainda o de que na América do Norte misturava-se argila vermelha nos pães. Há também o caso de certas índias oleiras que ingerem a argila: "mordiscam ou provam várias vezes sua pasta para lhe apreciar a textura e outras qualidades consideradas necessárias para uma boa cozedura." (ibidem, p.173).

O barro talvez esteja mais ligado à nossa existência e história do que imaginado. São antigas as crenças e mitos que relacionam essa matéria com a humanidade, desde nosso aparecimento e sobrevivên-

cia até o estudo a partir de peças cerâmicas pertencentes a antigas civilizações. Diferente de outros materiais, como o tecido e papel, as peças realizadas a partir do barro e queimadas, em alguns casos, foram as únicas que sobreviveram ao tempo para descrever alguns fatos da história.

O respeito ao extrair o barro da natureza é outra característica determinante, como descrito em "A Oleira Ciumenta" (ibidem, p.34), o mito dos índios Waura, da região do Alto Xingu: "[...] quando se quer tirar barro, é preciso tomar cuidados. Deve ser extraído muito lentamente. Se fizer barulho, a serpente aparece e comerá as pessoas." Ou como acontece no mito Jivaro a respeito da Senhora da argila e da louça de barro que estipula um determinado período para a retirada de sua argila, além de precauções a serem tomadas por quem retira sua matéria, como a castidade. Caso contrário, os potes podem rachar durante a queima ou mesmo haver epidemias e mortes entre o povo da região (ibidem, p.36).

Como se nota, a relação do homem com o barro é direta, chegando-se a ingeri-lo com a finalidade de identificar suas propriedades para um bom trabalho ou até mesmo para a cura de um mal. Para se manusear a argila é necessário também respeitar suas propriedades e restrições, ou corre-se o risco de perder uma peça ou mesmo uma produção: por este motivo é comum entre uma família ou em uma determinada região trabalhar-se a argila do mesmo modo metódico por várias gerações. Compreender os limites e as características do material, bem como do processo da cerâmica como um todo, constitui conhecimento de valor por vezes impossível de se medir, mas de importância fundamental.

Modelagem

A maneira utilizada pelo ceramista para dar forma à sua matéria, o barro, evoluiu com o passar do tempo. Inicialmente a modelagem era feita manualmente, o artista separava uma quantia de barro, com ela fazia uma espécie de bola para dar início à forma por ele

determinada ou trabalhava com a técnica de rolos – de um bloco de argila são feitos vários rolos, que são reunidos geralmente em sobreposição, depois alisados com a ajuda de uma ferramenta ou mesmo de pedras bem lisas –, esta técnica possibilita a realização de peças de variados tamanhos.

Tão antiga quanto a modelagem manual, mas com a vantagem de possibilitar a realização de vários exemplares de uma mesma peça, é a técnica de moldes. O escultor e ceramista Joaquim Chavarria (2000, p.5) salienta que, desde que se começou a trabalhar o barro, as peças que não eram produzidas manualmente eram feitas a partir de moldes: "Sabe-se que a técnica do molde existe, praticamente, desde o primeiro momento em que se começou a modelar a argila, uma vez que os oleiros utilizavam formas que a natureza lhes proporcionava [...]."

Em sua maioria os moldes são feitos de gesso, material utilizado desde o século XVII para reproduzir, inicialmente, pequenas peças. Atualmente, existem diferentes tipos de molde: molde perdido, aquele que permite a realização de uma única peça – normalmente também de gesso –, pois o molde é quebrado para se obter a peça final; molde prensado – a argila é aplicada em placas ou tiras sobre o molde de gesso, prensando-a para receber a forma do molde (este molde é utilizado para se obter formas abertas, como pratos e metades de esferas); por fim há o molde colado – neste a argila é aplicada em sua forma líquida (barbotina) dentro do molde que geralmente é feito em partes e depois amarrado. Após a secagem da barbotina, abre-se o molde para a retirada da peça.

Uma característica que define o uso de moldes é a de se realizar uma peça de argila para ser transferida para o bronze, por exemplo (técnica bastante utilizada entre os escultores), mas também a realização de uma maior quantidade de peças em menor tempo – possibilidade oferecida também pelo torno de cerâmica, embora este opere de maneira bastante distinta do molde.

Os primeiros tornos foram usados na Mesopotâmia cerca de 3.600 anos antes de Cristo para a realização de peças simétricas. Os egípcios foram os primeiros a utilizar tornos movidos com o pé, que

possuíam características semelhantes às dos atuais. Nos dias de hoje, há diversos modelos de torno, inclusive elétricos, que dispensam o esforço físico do artista para proporcionar movimento ao torno. Essa técnica permite transformar um bloco de argila num objeto de formas e tamanhos variados, dependendo da disposição da mão do oleiro sobre o bloco de argila disposto ao centro de um disco em movimento. O resultado é sempre uma forma simétrica, tomando como eixo de simetria o próprio eixo de rotação do torno.

Pintura e esmaltação

Depois de selecionada a argila mais adequada a ser utilizada num determinado trabalho e definida a sua forma, antes de se pensar no processo de queima é necessário que a peça esteja seca; a argila pode estar crua ou ter recebido algum tipo de esmalte cerâmico para acabamento. Se houver excesso de umidade no momento de queima, com o calor, a pressão do vapor da água presente na argila faz com que as peças rachem ou ganhem bolhas, se estiverem esmaltadas.

Normalmente, quando a peça recebe em sua superfície a aplicação de um esmalte cerâmico, este se dá após uma pré-queima, chamada de biscoito, em temperatura média de 800 a 900ºC. Os esmaltes utilizados em cerâmica são constituídos por substâncias que entram em fusão em alta temperatura formando uma camada vítrea que adere à superfície da peça. Dependendo dos elementos que constituem cada tipo de esmalte, são determinadas as características de seu brilho, opacidade ou transparência, textura e a temperatura de maturação: baixa, média e alta temperatura.

As cores dos esmaltes são definidas pelos tipos de óxidos metálicos empregados, tais como cobalto, cobre, níquel, cromo, ferro, adicionados aos demais componentes do esmalte. Essa combinação, somada à temperatura do forno, resulta na cor característica de cada óxido.

Existem diferentes maneiras de se aplicar o esmalte: por imersão da peça em um recipiente que o contenha, derramando-o sobre a peça e escorrendo o seu excesso, por pulverização ou ainda com o uso de

pincel. O esmalte, se aplicado em excesso sobre a superfície da peça, pode escorrer ou rachar-se e, se aplicado de modo que forme uma camada muito fina, não vitrificará.

Após a secagem, as peças estarão prontas para o início do processo de queima, mas até este momento, apesar de terem perdido o excesso de umidade (o que implicaria em quebras), não se pode considerar que estejam totalmente secas, fato que ocorrerá somente dentro do forno a uma temperatura de 450º a 600º C, quando a argila se desidrata e torna-se uma matéria bastante dura.

Queima

O descobrimento do fogo pelo homem pré-histórico, e por consequência a possibilidade de transformar o barro em cerâmica, fez nascer nesta técnica novas possibilidades, uma vez que a partir do processo da queima as peças passaram a ganhar maior resistência.

Inicialmente o barro era queimado em uma temperatura muito baixa, provavelmente nas mesmas fogueiras em que eram cozidos os alimentos. Mesmo após o processo de queima, devido à baixa temperatura, a peça continuava porosa e frágil.

Como evolução da queima nas fogueiras, surgiu o forno primitivo, ainda hoje em uso em algumas regiões no interior do Brasil. Esse forno consiste em duas partes: na parte inferior coloca-se a lenha, que irá queimar as peças localizadas na parte superior; esses dois espaços são separados por uma espécie de piso com furos pelos quais passam os gases que serão eliminados pela abertura na parte superior do forno.

Com o tempo o homem passou a ter mais conhecimento sobre a ação do fogo no processo de queima, e desta maneira conseguiu realizar modificações nesse forno primitivo que proporcionaram a elevação da temperatura de queima: fechar o topo do forno – parte que continha as peças – e dotá-lo de uma chaminé e aumentar a espessura da parede desse forno para reter mais calor foram alguns dos métodos empregados.

A partir dessas modificações e outras que ainda estavam por vir, surgiram novos tipos de forno com câmaras maiores, temperaturas mais homogêneas em seu interior, e usando como combustível não somente a lenha, mas outros como o gás, o petróleo e a eletricidade.

Cada etapa do trabalho com a cerâmica é lenta, a queima não seria diferente das demais – após a arrumação das peças, dão-se o fechamento do forno e o início da queima. A temperatura eleva-se de maneira lenta para que o vapor da água que ainda resta na argila possa sair facilmente, esta fase prolonga-se aproximadamente até a temperatura de 400ºC. A aceleração da queima estende-se até chegar à temperatura desejada, esse processo pode levar várias horas. Do mesmo modo ocorrerá o esfriamento do forno, que mesmo após desligado permanece bastante quente.

Há ainda o cuidado em se abrir o forno – se a abertura se der rapidamente, poderá haver choque térmico, ocasionando rachaduras nas peças. Por outro lado, quando há o uso de esmaltes, se a abertura demorar muito para ocorrer, este se cristaliza, tornando-se opaco.

A cerâmica de Brennand: artística e utilitária

A cerâmica produzida na Oficina Brennand é carregada de particularidades. Nota-se que as principais características empregadas na elaboração das esculturas cerâmicas também estão presentes em seus painéis, murais e em sua linha de cerâmica utilitária, de pisos e revestimentos, mudando, claro, aspectos relativos às propriedades de cada peça que é elaborada.

Não se pode esquecer que o produto principal produzido na Oficina são os pisos e revestimentos, base de sustentação da fábrica até os dias atuais e os primeiros a serem produzidos no local. Mas ainda, antes da fabricação desses revestimentos, a Oficina era uma fábrica que produzia telhas e tijolos refratários, queimados em alta temperatura, cerca de 1.400ºC.

Com o passar do tempo, foram necessárias certas adaptações para a execução das esculturas, devido principalmente às grandes dimen-

sões e a quantidade de queimas envolvidas no processo. Dentro da Oficina Brennand, ao lado do salão interno em que estão expostos as esculturas e os murais do artista, há a fábrica em que são produzidos os pisos, azulejos e peças decorativas (Figuras 79 a 81). Ao lado dessa área há uma outra fábrica em que são realizados os murais e as esculturas cerâmicas.

Para execução de suas peças, Brennand utiliza argilas vindas do Piauí (cidade de Oieiras), Paraíba (cidade de Junco) e Pernambuco (cidades de Buíque e Cabo). A descoberta de jazidas com argilas que possuíssem as características procuradas para o desenvolvimento de uma cerâmica de qualidade foi fruto da larga busca realizada por Ricardo Brennand:

> Na sua maioria, as descobertas das jazidas de nossa matéria-prima foram resultantes de exaustivas prospecções feitas pelo meu pai (um homem fascinado pela matéria cerâmica) no interior nordestino e, não me parece um acaso, apenas encontrá-las, hoje, lá onde se encontra vida no coração da terra. (Brennand, 2005, s.p.)

O barro vindo dessas regiões é armazenado em grandes galpões localizados dentro da Oficina (Figura 82). Esse barro chega em estado bruto e passa por um processo até adquirir as características de resistência e plasticidade necessárias para ser modelado.

As esculturas de Brennand possuem como forte característica o uso de esmaltes. O artista utiliza-se desse componente para aumentar a expressividade de sua obra: são escorridos, manchas, acúmulos sobre a superfície das peças, o que permite um acabamento único que, por vezes, foge da aparência esperada do material cerâmico, assemelhando-se ao metal, chumbo ou até mesmo bronze. Devido à alta temperatura de queima, o esmalte é aplicado em uma camada tão espessa que chega a formar relevo, garantindo que a cor não seja devorada pelo fogo.

Desde seu estágio na indústria de majólicas em Deruta, Brennand não parou mais de pesquisar, principalmente ao que se refere à composição de esmaltes e queimas sucessivas. Segundo afirmação do próprio

Figura 79 – Interior da fábrica de pisos e revestimentos cerâmicos (foto da autora).

Figura 80 – Interior da fábrica, funcionário trabalha na decoração e acabamento de peças (foto da autora).

Figura 81 – Interior da fábrica, revestimentos e peças utilitárias (foto da autora).

Figura 82 – Galpão na Oficina Brennand, que abriga as argilas ainda em seu estado bruto (foto da autora).

artista via *e-mail*[3], os esmaltes hoje utilizados na Oficina são adquiridos em multinacionais que operam em São Paulo, somados a fórmulas descobertas em suas pesquisas e experimentos. Como exigência do Sindicato dos Químicos, há ainda um químico contratado para dar apoio na parte industrial e registro das fórmulas desenvolvidas.

O artista realiza a queima de suas esculturas em temperatura elevada, chegando a 1.400ºC. A esta temperatura é possível apenas o uso de determinados esmaltes, compreendendo, deste modo, uma paleta de cores restrita, como descreve Brennand em entrevista:

> Minha cerâmica é toda pardacenta, ferruginosa, não tenho nenhum vermelho, porque trabalho com 1.400 graus centígrados, a alta temperatura não me permite tirar partido de cores vivas, nem vermelho, nem amarelo, nem laranja, nenhum azul estridente, nenhum preto retinto. Tudo se dissolve numa mistura do pardo-ferruginoso. (Carvalho, 2006)

O processo de queima é realizado em forno a gás. As esculturas são queimadas em um forno maior que o dos revestimentos e aquecido por meio de maçaricos. Uma mesma peça é queimada por várias vezes sucessivas, até adquirir as características buscadas pelo artista: um mural pode chegar a entrar de dez a quinze vezes no forno. Como afirma o artista[4], a experiência acumulada ao longo dos anos permite a Brennand conhecer o "ponto" de uma peça não só por sua aparência, mas por seu timbre, ao bater em sua superfície – uma obra queimada quatro ou cinco vezes possui uma sonoridade diferente daquela que entrou no forno apenas uma vez.

Brennand descobriu que o processo de queimar várias vezes uma mesma peça também é responsável para se conseguir determinadas características desejadas por ele, que não seriam possíveis em uma única queima. O artista tinha fascínio em saber como Miró conseguia

---

3 *E-mail* na íntegra no Anexo A.

4 Afirmação do artista presente no vídeo "Francisco Brennand – Oficina de Mitos", Rede Sesc/Senac de Televisão, 1997.

dar às suas cerâmicas a aparência de rochas. Soube que as queimas sucessivas, sem pressa, eram um dos motivos; passou, assim, a aumentar o número de queimas de suas obras: de quatro, cinco vezes, passou para dez, doze vezes (*Revista Amphora*, 2006, p.15).

Outra característica das esculturas de Brennand relaciona-se às suas grandes dimensões. Por vezes, as esculturas são realizadas em módulos e posteriormente montadas, o que facilita tanto a realização como o transporte para participação em exposições (Figuras 83 e 84).

Durante o processo de queima, é interessante notar que Brennand utiliza cones pirométricos como elemento de sua escultura. Esses cones, fabricados com mistura de materiais cerâmicos, são utilizados dentro do forno para acompanhar com exatidão a temperatura. Ao alcançar certa temperatura esses cones se dobram, indicando, deste modo, que dentro do forno chegou-se a uma determinada temperatura. O artista aproveita estes cones como um elemento que compõe sua obra, bastante presente principalmente sobre os módulos inferiores das esculturas (Figura 85).

O fogo complementa o trabalho do artista, sendo sua ação imprevisível no momento da queima – o fogo é que na verdade define certas características de uma obra. Diferente de técnicas como o desenho e a pintura, em que o resultado depende apenas da ação direta do artista sobre o material e não existe nenhum elemento intermediário entre o executor e o resultado do trabalho, na cerâmica o fogo e outros elementos influenciam o resultado, mesmo à revelia da intenção do artista, como atesta Brennand em entrevista (Carvalho, 2006): "No desenho e na pintura eu começo, termino e assino, e lastimo que não passe pelo fogo, porque aí eu estaria a salvo. Porque, se eu comecei o desenho canhestro e medíocre, ele vai continuar a vida inteira assim."

Na verdade, em cerâmica o trabalho é realizado em conjunto: homem – natureza, artista – e fogo. É intrínseco ao processo da cerâmica o artista saber direcionar tanto o barro como o fogo para uma finalização prevista, ou saber usar o resultado encontrado a seu favor (idem): "Nunca vi uma peça cerâmica minha entrar, normal, no forno – não vou chamá-la de medíocre porque é muito desagradável isso. É um Brennand, ainda cru, e vai passar pela grande aventura da chama."

Figura 83 – Funcionários no interior da fábrica montam esculturas executadas em módulos. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 84 – Módulos de esculturas localizados no interior da fábrica, cabeça de Pássaro Rocca e elemento intermediário (foto da autora).

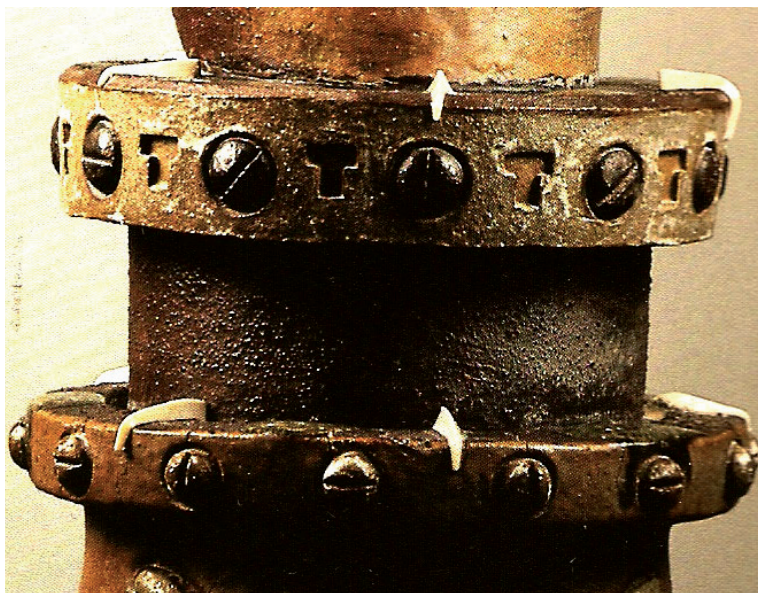



Figura 85 – Detalhe de base de escultura de Francisco Brennand, com a utilização de cones pirométricos (foto da autora).

Brennand, com seus anos de experiência, conhece muito este companheiro de trabalho que é o fogo e conta com a ação deste para completar sua criação, como ocorreu com a escultura "Lara" (Figura 86): em uma de suas passagens pelo forno, caiu da abóbada sobre a face da personagem um fragmento de cinza, nascendo dela uma lágrima de cor negra que tornou a obra ainda mais expressiva.

Brennand procura aproveitar todas as interferências sobre suas esculturas durante seu processo de realização, pois são estes eventos não previstos, que fogem do controle do artista, responsáveis também pela construção de sua obra, como afirma o artista via *e-mail*[5]:

> Existem vários "acidentes" felizes e é muito difícil que uma peça atingida pelo dardo do fogo não seja aproveitada no meu museu de horrores, seja o interior da Oficina, seja nos vastos espaços exteriores como se fossem fragmentos de esculturas que aflorassem aqui e ali de um velho templo perdido e de seus deuses mortos.

Por mais que haja prática e conhecimento sobre cerâmica, por vezes ocorre um imprevisto, como rachaduras, quebras e mesmo o desmontar de uma peça. Um exemplo pode ser visto na Figura 87[6].

Em sua entrada ao forno, durante a queima, devido à altura e ao peso excessivo da parte superior, a escultura tombou sobre sua própria base (que estava colocada ao lado da figura, para ser acondicionada no forno), fato este que conferiu à obra uma finalização diferente da prevista pelo artista, como esclarece Brennand em *e-mail*: "uma escultura assombrosamente mais rica do que a minha imaginação poderia alcançar".

A magia está muito relacionada à técnica da cerâmica, seja pelos cuidados com a extração e modelagem do barro, como já comentado, mas principalmente pela ação do fogo que transforma significativa-

5 *E-mail* na íntegra no Anexo F.

6 A Figura 87 retrata uma escultura exposta na Oficina Brennand em uma área em que também há modelos de revestimentos cerâmicos ali produzidos. Local paralelo à parte da fábrica em que se produzem pisos, azulejos, peças decorativas e utilitárias.

Figura 86 – "Lara" (detalhe), 1978, cerâmica, 108 x 41 x 36 cm (foto da autora).

Figura 87 – "S/ título", 1999, cerâmica (foto da autora).

mente a matéria, como descreve Brennand sobre o percurso feito por sua escultura ao entrar no forno:

> Minha escultura permanece moderna no forno-túnel e sai, depois de sucessivas queimas, com 10.000 anos. Coloca-se no limbo diante das chamas e surge prodigiosamente bela e purificada no paraíso. Mesmo o inesperado acidente faz lembrar a força inelutável do fogo e, portanto, o que ele destruir ou vivificar são marcas do destino. O fogo devora a cor, que se parece refugiar no núcleo da peça, "no coração da matéria", sobrando um colorido enferrujado, turvo, opalescente, uma tonalidade de Quarta-Feira de Cinzas, distinguindo apenas, aqui e ali, algumas flores cor de fogo. (Brennand, 2005, s.p.)

O fogo está diretamente relacionado ao ato de transformar – transforma o barro em cerâmica, matéria em cinza; sua ação sempre despertou interesse na humanidade, desde sua descoberta pelo homem pré-histórico. Seu descobrimento significou ao homem também proteção, capacidade de afastar ou ferir predadores e produzir calor e luz.

Na escultura de Francisco Brennand o ato da transformação possui um forte peso. Pela ação do fogo o barro vira cerâmica, material com as características de pedras (dureza, resistência, durabilidade), o que nos remete ao mito dos homens nascidos da pedra (Bridge, 1999, p.31). Seriam então as esculturas de Brennand seres com vida, criados pelo artista para habitar seu mundo particular.

> [...] De alguma maneira o barro é queimado. Ele pode ser lentamente queimado pelo sol ou, o que é mais comum, é transformado pelo fogo diretamente em um forno. O que é fundamental é a sua modificação em outra matéria. Ele continua ele mesmo, mas a prova do fogo o torna diferenciado. Esse processo de transformação tem um evidente significado, já que o fogo é sinal de modificação essencial. Todas as civilizações tiveram rituais de transformação espiritual realizados com o fogo. (*Jornal da Tarde*, 88, p.23)

É importante salientar uma característica da cerâmica associada ao uso de esmaltes. Estes, por serem elaborados a partir de minerais, quando passados ainda a frio nas peças, possuem cores bastante suaves e opacas, que somente irão "nascer" na presença do fogo durante

o processo de queima; a temperatura do forno produz reações que alteram suas características de dureza, textura e cor. Daí, mais uma surpresa associada a esta técnica – o artista realiza sua obra sem ver imediatamente suas cores –, sua imaginação participa incessantemente de modo a agir na procura do que se pretende, mas, mesmo assim, sem ter total certeza do resultado final.

Brennand não concorda em ser identificado como escultor, uma vez que este é quem retira a matéria de algo para dar forma, diferente do ato de modelar, que consiste em acrescentar matéria para se obter uma forma. Suas esculturas são realizadas em um processo essencialmente manual, a partir de placas de argila.

Observando as esculturas de Brennand, percebe-se que alguns dos módulos que as constituem, principalmente a coluna ou elemento intermediário da obra, possuem semelhança entre si. Essa característica nos leva a crer que algumas esculturas possuem partes intercambiáveis, como, por exemplo, os "Pássaros Rocca" (Figura 88), existentes em grande número e distribuídos por toda a Oficina, todos semelhantes em forma e proporção.

Na Oficina Brennand as esculturas são modeladas por artesãos – em maioria filhos de operários que já trabalhavam no local – a partir de desenhos, pinturas e maquetes feitos pelo artista. Brennand orienta cada etapa do processo de elaboração da escultura desde a modelagem, pintura, até sua montagem, e desta maneira são transferidas para a argila as ideias do artista.

Brennand mantém há anos uma rotina de trabalho. Chega cedo à Oficina, acompanha o trabalho dos artesãos, vai a seu gabinete para desenhar, fazer esboços e escrever seu diário, torna a acompanhar a modelagem de uma escultura ou de uma queima, assim sua obra continua a crescer – seu sonho se prolonga.

Processo: a elaboração da escultura cerâmica

Tudo parte de um desenho, nele se encontra a ideia inicial, fruto da criação do artista que dará origem à escultura. O desenho é seu ponto de partida.

Figura 88 – Sequência de Pássaros Rocca, no interior da fábrica. Fonte: Bridge, 1999.

Um pequeno esboço, por vezes feito ao acaso, é ampliado. Desse desenho segue a elaboração de uma maquete, com as mesmas proporções que terá a escultura finalizada. Inicia-se a execução da escultura por artesãos da Oficina Brennand, seguindo as orientações do artista, que acompanha cada fase de construção de sua escultura cerâmica. São o olhar e a orientação de Brennand que garantem o resultado final como o previsto inicialmente no desenho. Esse é o processo básico para a concepção de uma escultura de Brennand. Como descreve Casimiro Xavier de Mendonça:

> É verdade que suas peças escultóricas surgem de desenhos que ele vai detalhando, depois amplia – em desenhos maiores, pinturas ou maquetes – e, finalmente, entrega a seus artesãos, que passam a executá-las num processo de modelagem do barro tradicional. No entanto, se a parte visionária é o que interessa a Brennand, ele tem um controle absoluto da escala dos volumes, e das cores e vernizes obtidos graças às mudanças de temperatura nas queimas das peças. (*Ícaro*, 1985, p.75-76)

O processo para a execução de "Canibal" retrata, de forma clara, o método empregado por Brennand para a execução de sua escultura (Figuras 89 a 91). No caso dessa obra, tanto o desenho como a maquete e a escultura foram executados em um mesmo ano (1995). O desenho (Figura 89) realizado com tinta acrílica determina a proporção e a divisão dos volumes da figura. Essas características repetem-se na maquete (Figura 90), que tem a figura menos alongada que no desenho e, por esta ser feita com o mesmo material que será produzida a escultura original, ainda que em tamanho bem menor, é possível obter uma melhor noção de como será a obra finalizada, bem como dos aspectos que podem ser mudados ou adaptados para se conseguir o que deseja para a escultura. A obra pronta "Canibal" (Figura 91) possui alguns detalhes diferentes de seu desenho e de sua maquete, a figura possui maior verticalidade e seu elemento inferior (base), antes de forma retangular, apresenta forma cilíndrica.

Figura 89 – "Canibal" (estudo), 1995, acrílica sobre papel, 65 x 42,5 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 90 – Francisco Brennand, "Canibal" (maquete), 1995, cerâmica, 34 x 14 x 14 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 91 – Francisco Brennand, "Canibal" (obra pronta), 1995, cerâmica, 160 x 58 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Em sequência, "Mon Pauvre Roi". O desenho executado com traços rápidos sugere as formas da figura (Figura 92). A obra pronta (Figura 93) segue essas formas e vai além, apresentando maior detalhamento dos relevos do elemento intermediário. Os olhos, cerrados na escultura finalizada, contrapõem-se ao do desenho, em que o olho visível apresenta-se aberto. Essa escultura possui também uma sequência de bases justapostas, ausentes no desenho, mas fundamentais como complemento do conjunto.

A escultura "A Sequestrada" é uma espécie de chafariz localizado próximo à entrada da Oficina Brennand. Dentro da Oficina, em meio ao Salão das Esculturas, está uma mesa com diversas maquetes produzidas por Brennand, entre elas sua maquete (Figura 94) de pouco mais de 50 cm que deu origem à grande escultura.

É interessante notar, neste caso, que o nome dado pelo artista à maquete e à escultura finalizada (Figura 95) mudou – de "Vênus Sequestrada", na maquete, para apenas "A Sequestrada" para a obra pronta.

Em "Halia", a pintura (Figura 96) determina as características da escultura, inclusive sua expressividade: a inclinação da cabeça, o entreaberto dos lábios, o nascimento da cabeça – tema da escultura –, de uma espécie de casulo.

Nota-se na base da escultura pronta a substituição dos dois volumes presentes na pintura por apenas um volume, o cilíndrico. Em todos os demais aspectos, a impressão é a de que a figura "saiu do papel" (Figura 97).

A mesma definição se aplica a "Lilith" (Figura 98), cuja escultura foi realizada dois anos após a realização de seu desenho (Figura 99).

Nota-se nos exemplos citados que há algumas modificações feitas na transposição do desenho para a obra pronta, principalmente na base que compõe a escultura, mas que os demais elementos acabam por apenas se desenvolver, ficando melhor definidos e detalhados. Percebe-se também que a principal função do estudo, seja o desenho ou a maquete, é a de oferecer uma melhor visualização da ideia do artista, para as adaptações necessárias serem vistas e empregadas para o sucesso da escultura.

Figura 92 – "Mon Pauvre Roi" (desenho), 1993-1996, acrílica sobre papel, 32,8 x 20 cm (foto da autora).

Figura 93 – "Mon Pauvre Roi", (obra pronta), 1996, cerâmica, 150 x 48 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 94 – "Vênus Sequestrada" (maquete), 1988, cerâmica, 56 x 27 cm (foto da autora).

Figura 95 – "A Sequestrada" (obra pronta), 1988, cerâmica, 360 x 60 cm (foto da autora).

Figura 96 – "Halia", 1972 ou 1973, óleo sobre tela (foto da autora).

Figura 97 – "Halia" (obra pronta), 1978, cerâmica, 77 x 44 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 98 – Francisco Brennand, "Lilith" (desenho), 1977, acrílica sobre papel, 39 x 21,5 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 99 – Francisco Brennand, "Lilith" (obra pronta), 1979, cerâmica, 142 x 59 cm.
Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

As maquetes, por serem realizadas com o mesmo material da escultura, possibilitam ao artista obter uma noção mais próxima do que será sua escultura e também realizar certas modificações, se for o caso, além de serem utilizadas por Brennand para auxiliar o trabalho dos artesãos na execução de obras mais complexas.

Ainda assim, nem sempre há a realização de desenhos e de maquetes para a realização de todas as esculturas. As figuras analisadas foram exemplos do processo geral de concepção da obra em escultura cerâmica do artista. Talvez, além do desenho e/ou maquete de determinada obra analisada, também possa haver outros estudos, aos quais até o momento não foi possível ter acesso nesta pesquisa.

Acrescenta-se, ainda, que não há uma ordem obrigatória para a execução dos estudos e maquetes para uma escultura, como complementa Brennand via *e-mail*[7]: "Na maior parte, como não deixaria de ser, os desenhos precedem as esculturas. Contudo, muitas vezes uma escultura bem-sucedida me impressiona tanto que chego a fazer um desenho ou mesmo uma pintura."

Analisando um desenho e um modelo em menor escala de "Helena" (Figura 100), percebe-se que o desenho pode ter sido realizado após a maquete, fato que se justifica pelo detalhe abaixo do olho da figura. Durante uma queima nem tudo é previsto, e na obra em questão nota-se um escorrido de esmalte com as mesmas características do desenho. Neste caso, o modelo em menor escala se deu provavelmente antes do seu desenho.

Apesar de nesse desenho (Figura 100) aparecer apenas a nomeação "Helena", esta é uma referência à personagem histórica "Helena de Troia". A partir deste tema, no ano de 1983, Brennand realizou um segundo desenho e uma escultura. Neste caso, a obra pronta segue com fidelidade este desenho (Figuras 101 e 102). Em data posterior, 1995, o artista realizou uma nova versão de "Helena de Troia", fato que demonstra um determinado assunto não se encerrar em uma única obra, mas, sim, continuar a ser desenvolvido e adaptado com o passar dos anos (Figura 103).

---

7 *E-mail* na íntegra no Anexo F.

Figura 100 – Desenho "Helena" e maquete "Perfil", s/data (foto da autora).

Figura 101 – "Helena de Troia" (desenho), 1983, acrílica sobre papel, 50,5 x 40,5 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 102 – "Helena de Troia" (obra pronta), 1983, cerâmica, 34 x 25 x 23,5 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

Figura 103 – "Helena de Troia", 1995, cerâmica, 98 x 50 cm. Fonte: Catálogo Brennand, *Esculturas 1974–1998*.

O mesmo processo que o artista desenvolve em relação à elaboração de suas esculturas ocorre com outras de suas produções em argila. Os vasos foram as primeiras formas a serem trabalhadas em cerâmica por Brennand, aproximadamente na década de 1960, e para tanto já havia a execução de rápidos desenhos, estudos para a concretização dessas formas (Figura 104).

O mesmo pode ser notado em relação aos murais cerâmicos, em que primeiro são realizados desenhos com todos seus detalhes para depois serem passados para a argila. Como no caso do painel de maior importância feito por Brennand, "Batalha de Guararapes" (Figuras 6 e 7), para o qual o artista fez estudos com nanquim e monotipia (Figura 105).

Algumas vezes o estudo é realizado com divisões e mesmo numerações que orientam o trabalho do artesão responsável por transpor para a argila a ideia do artista. Esse modo facilita manter na obra finalizada as proporções e todos os detalhes do desenho original (Figura 106).

No processo de criação de Brennand uma ideia não se prende apenas a um suporte, ela caminha por diversas técnicas e, na maioria das vezes, finaliza-se na escultura, seja pela riqueza do processo de transformar um bloco de argila em algo com forma, volume e com a durabilidade da cerâmica, seja pelo domínio que Brennand tem sobre esta técnica e por saber trabalhar com ela como nenhum outro.

A partir da análise dos estudos e maquetes realizados para a elaboração de sua escultura, tem-se uma noção bastante próxima de como ocorre a concepção e realização de uma escultura. Nosso olhar, direcionado não apenas para a obra pronta, mas para o processo de sua elaboração, talvez seja a maneira mais clara de perceber a relação entre a linguagem e as técnicas trabalhadas e dominadas pelo artista.

Não se pode deixar de comentar que, por vezes, um desenho – que culmina em uma escultura – é apresentado pelo artista como uma obra em si, completa e independente, e não apenas como um estudo, uma simples etapa a ser cumprida. Não cabe a ele – o desenho – apenas o papel secundário de subsidiar a criação de outra obra, mas a de ser também uma obra pronta.

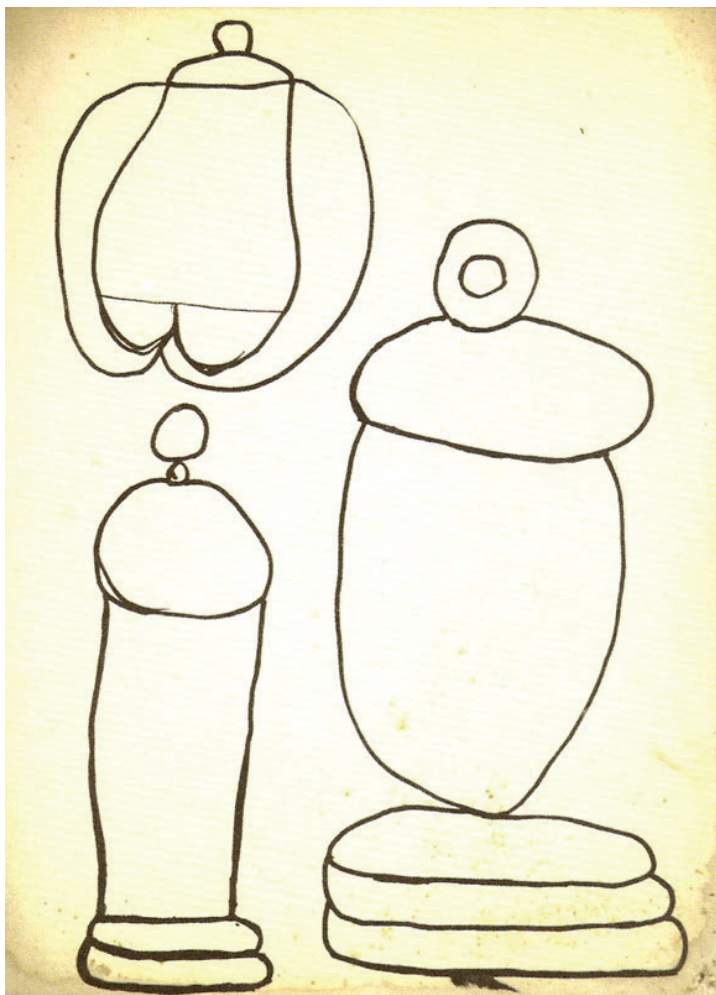



Figura 104 – Estudo para vasos cerâmicos, 1961, nanquim sobre papel, 44,5 x 32,5 cm.
Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.

Figura 105 – Estudos para o painel "Batalha de Guararapes", 1954, monotipia e nanquim sobre papel, 23 x 33 cm. Fonte: Catálogo *A alma gráfica*.

Figura 106 – Painel cerâmico sendo realizado seguindo as orientações do desenho e suas marcações. Fonte: Catálogo *Brennand*, 2004.

Desta maneira, pode-se afirmar que Brennand, ao fazer uso das diferentes técnicas que domina para chegar à escultura cerâmica, não tem como foco *apenas* o resultado final: neste processo cria diversas obras, únicas, mas profundamente ligadas por uma essência comum, os temas e o estilo particular do artista.

Considerações finais

Pesquisar a obra de Brennand é apaixonante: sempre há novidades que se apresentam, nos trazem novas indagações ou propõem relações com o que já se conhece.

Nesta pesquisa minha principal preocupação era a de realizar algo novo, que de alguma forma colaborasse para a apreciação e um maior conhecimento sobre o conjunto da obra de Francisco Brennand, um artista brasileiro reconhecido por seu trabalho de introduzir em nossa realidade uma obra vasta e repleta de significados, em que se destaca a produção em cerâmica – técnica rica, diferenciada e caracterizada por uma tradição milenar em diversas culturas.

Dentro do universo da obra de Brennand, o foco foi direcionado à sua escultura cerâmica. Tinha interesse pelas esculturas do artista há algum tempo. Nesse período, acumulei material de pesquisa sobre sua obra: vídeos, textos, catálogos, entrevistas; passei, então, a conhecer e gostar também de sua pintura e de seu desenho.

Apreciar suas obras a partir de catálogos e depois ter tido a oportunidade de conhecê-las em seu *"habitat natural"*, que é a Oficina Brennand, foram fatores essenciais responsáveis por novas relações e que me levaram a querer me aprofundar num estudo mais relacionado às técnicas e ao processo de execução de sua escultura.

Na verdade, na produção de Brennand tudo se encontra muito ligado – é o conjunto da obra – e dentro dela podemos fazer argumentações distintas, restritas a cada técnica abordada. No entanto, há características próprias do artista que se apresentam nas diversas modalidades por ele trabalhadas.

Na obra de Brennand, nada se dá ao acaso: cada pintura, desenho, rabisco é um elemento importante dentro do conjunto. O artista iniciou-se na pintura para depois partir para os trabalhos com o barro – o desenho sempre esteve presente, é a base para sua criação. Pode-se perceber um processo de evolução em sua arte, como se esta passasse por um aperfeiçoamento das formas e obtenção de volumes até se tornar escultura.

Devido à dimensão da produção de Brennand, havia uma variada gama de temas passíveis de serem pesquisados. O próprio artista chegou a argumentar sobre o pouco estudo dedicado aos seus murais cerâmicos; surgiu em mim o interesse por pesquisá-los, mas ao mesmo tempo não me distanciava de suas esculturas, suas formas e volumes. Pensei em diversos enfoques, até ter certeza de que meu interesse não estava somente em sua escultura pronta, mas também no seu processo de concepção, nas etapas envolvidas até a finalização da obra.

Essa opção se deve, sobretudo, ao meu interesse pela cerâmica, todo o processo envolvido nesta técnica. Brennand, com sua larga experiência, utiliza de forma magistral as técnicas tradicionais da cerâmica, mas também é responsável por diversas adaptações e desenvolvimento de novos métodos de se trabalhar o barro – fatores que colaboram na criação de peças com características ímpares.

O artista retrata em sua obra um tema que sem dúvida envolve a todos nós – fazemos parte deste tema –, provavelmente, ao menos uma vez, nos dispomos a indagar sobre nossa existência, pois somos fruto do mistério da vida. Talvez sua arte não nos atraísse tanto se não estivesse tão próxima de nós.

O apelo exercido por sua escultura se deve muito ao material de que é feita – esta escolha por parte de Brennand não vem apenas de sua ligação (consciente ou não) com o barro: existe aí algo mais forte,

uma intrincada ligação entre matéria e tema, uma profunda carga simbólica inerente à técnica da cerâmica; a relação do barro com a própria vida. A quase onipresença do barro nos mitos da criação do homem pode ter sido um elemento importante para esta escolha.

O barro tem esta característica que traduz em si o tema de que parte o artista, é uma matéria viva, extraída da natureza, tão relacionada à evolução e criação do homem, que para ter forma e ser cerâmica passa por diversas transformações. O tema-chave de Brennand é a vida, seu ciclo de nascimento, reprodução, ou seja, de transformação. Talvez o grande mistério presente na obra de Brennand seja o ato de transformar: transformar uma forma em outra, uma matéria em outra. Através da modelagem, um bloco de barro ganha formas diversas; através da queima, este barro modelado se torna cerâmica.

Nesta pesquisa acabo também por me apegar ao ato da transformação: ao ter escolhido como tema o processo de construção de sua escultura em cerâmica, busquei os elementos formadores destas obras: estudei o processo do artista em transformar o bidimensional em tridimensional, trazer uma ideia do papel ao alcance de nosso toque.

Sua escultura é o resultado claro do poder do artista em acrescentar novos seres à realidade. Brennand com barro modela as formas que habitam seu mundo, lá ele é como um deus – por vezes lembrado de sua condição humana pelo comportamento imprevisível do fogo, elemento com o qual o ceramista aprende a conviver e aceitar como coautor de sua obra. Na Oficina Brennand, *nascem* e *vivem* suas esculturas, cada qual com seu lugar e sua razão para ali estar, compondo um cenário que não se esgota, pelo contrário, está em crescente desenvolvimento.

A escultura cerâmica de Brennand nada mais é que a continuação de sua pintura, desenho e mural; foi uma evolução natural de sua obra, sem a qual não seria possível ao artista criar o seu "mundo particular". Talvez faltasse em sua produção o volume, as formas que não cabem na tela nem saem do papel para preencher a imensa área de sua propriedade e assim realizar seu sonho de habitar com suas obras aquele espaço.

A obra de todo artista, quando vista de perto, é por si só um universo, infinito, onde se pode avançar em qualquer direção e continuar sempre descobrindo coisas novas. Noto que ainda há muitos aspectos da produção de Brennand que podem ser estudados – mesmo dentro da proposta desta pesquisa, há muito a ser comentado. Às vezes, o fator tempo é um determinante, um elemento que participa de todas as coisas e acaba impondo certos limites às nossas vontades.

Acredito que esta pesquisa contribua para a valorização da técnica da cerâmica, bem como mais um estudo sobre a produção de Francisco Brennand, um artista de suma importância no contexto da arte contemporânea.

***

Mas a satisfação eu acredito que não exista em nenhum artista. Dá sempre a impressão de uma obra inconclusa. Há sempre a pergunta se você não facilitou. Eu procurei o caminho mais fácil ou o mais difícil? O que eu ainda tenho que fazer? O que eu tenho de enfrentar? A minha mão já não está tão firme e, no entanto, eu ainda quero fazer coisas, estou cheio de ideias.

Francisco Brennand
(Revista Amphora, 2006, p.17)

Referências bibliográficas

Livros

BRENNAND, F. *Testamento I* – O oráculo contrariado. Recife: Edições Bagaço, 2005.

BRIDGE, M. *O Triunfo de Eros* – sexo e símbolo na escultura de Brennand. Recife: Letras & Artes Editora, 1999.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2007.

_______. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

CHAVARRIA, J. *Aula de cerâmica – Moldes*. Espanha: Editorial Estampa, 2000.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERRAZ, M. *Oficina Francisco Brennand – Usina de Sonhos*. Recife: Associação da Imprensa de Pernambuco, 1997.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.

KLINTOWITZ, J. *Francisco Brennand – Mestre do Sonho*. São Paulo: Laserprint, 1995.

LÉVI-STRAUSS, C. *A Oleira Ciumenta*. Portugal: Edições 70, 1985.

NÉRET, G. *Balthus – 1908-2001* – O rei dos gatos. Köln: Taschen, 2004.

RAMIÉ, G. *Cerâmica de Picasso*. Portugal: Publicações Europa – América, 1987.

WALTHER, I. F. (org). *Arte do século XX*. Köln: Taschen, 2005.

ZERBST, R. *Gaudí – Obra arquitetônica completa*. Köln: Tashen, 2005.

Teses e dissertações

BERTOLI, M. *A sedução dos contrários na arte da América Latina* – através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai). Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2003.

Dicionários e enciclopédias

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

Catálogos

GALERIA DAS FOLHAS (São Paulo, SP). *Brennand*: catálogo. São Paulo, 1959.

GALERIA MONTESANTI ROESLER (São Paulo, SP). *Francisco Brennand*: cerâmicas e pinturas: catálogo. Texto de Casimiro Xavier de Mendonça. São Paulo, 1989.

MUSEU OSCAR NIEMEYER (Curitiba, PR). *Brennand*: catálogo. Paraná, 2004.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). *Brennannd*: esculturas 1974-1998: catálogo. Texto de Olívio Tavares de Araújo. São Paulo, 1998.

PRÊMIO GABRIELA MISTRAL. Indicação de Francisco Brennand para o Prêmio Interamericano de Cultura "Gabriela Mistral" 1993: texto. Washington, 1993.

Documentários

FRANCISCO *Brennand – Oficina de Mitos*. Produção Rede Sesc/Senac de Televisão. São Paulo: Sesc/Senac, 1997. 1 videocassete.

Revistas e jornais

CONTI, M. S. Um senhor feudal supersticioso e pornográfico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 2002.

FOLHA DE S. PAULO. Caderno Ilustrada. São Paulo, 14 dez. 2004.

JORNAL DA TARDE. São Paulo, 29 nov. 1988.

MORAES, A. de. Memórias do Fogo. *Veja*, São Paulo, 4 out. 1989.

REVISTA AMPHORA. Santa Catarina: A2D, n. 1, mar. 2006.

REVISTA CONTINENTE DOCUMENTO. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco, n. 20, nov. 2005.

REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL. Pernambuco: Companhia Editoria de Pernambuco, n. 6, jun. 2001.

REVISTA LEITURA. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, n. 3, mar. 2000.

Pesquisa eletrônica/Página da internet

CARVALHO, E. O jardim dos caminhos que se bifurcam. *O Povo* – O jornal do Ceará, Ceará, 15 maio 2006. Disponível em < http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho13.html>. Acesso em: 4 dez. 2006.

GULLAR, F. O universo de Brennand. *Portal das Artes*, 2005. Disponível em: <http://www.portalartes.com.br/portal/artigo_read.asp?id=609>. Acesso em: 19 abr. 2007.

MINDÊLO, O. Brennand entre o céu e o inferno. *Nordesteweb*, 11 junho 2008. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not10 1206/nenot 20061223a.htm>. Acesso em: 2 fev. 2009.

Bibliografia geral

Livros

ARAÚJO, O. T. *Brennand*. São Paulo: Métron, 1997.

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.

______. *Arte e percepção visual* – uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1998.

AUMONT, J. *A Imagem*. 10ª ed., São Paulo: Papirus, 2005.

AZOUBEL NETO, D. *Mito e psicanálise* – estudos psicanalíticos sobre formas primitivas de pensamento. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

______. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

BARBAFORMOSA. *A olaria*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

BARDI, P. M. *Em torno da escultura no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1989.

BAUDELAURE, C. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BOUSQUET, M. *El libro de* – curso de cerámica. Madri: Editorial El Drac, 2000.

BRENNAND, F. *Brennand: meu nome é um só*. Recife: [s.n.], 2005.

______. *Diálogos no Paraíso Perdido*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1990.

CANCLINI, N. G. *A produção simbólica* – Teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

______. *A socialização da arte* – teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

CARDOSO, A. *Manual de cerâmica* – Nova Biblioteca de Instrução Profissional. São Paulo: Livraria Bertrand, 1980.

CARMEL-ARTHUR, J. *Antoni Gaudí*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CHAVARRIA, J. *A Cerâmica*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

COLLIER, J. *Antropologia visual*: A fotografia como metodologia de pesquisa. São Paulo: EDUSP/EPU, 1973.

DALGLISH, L. *Noivas da seca* – cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

______. *Mestre Cardoso*: A arte da cerâmica amazônica. Belém, PA: Secretaria municipal de Belém, 1996.

ELIADE, M. *Mito do eterno retorno*. 9ª ed., São Paulo: Mercuryo, 1992.

FESTUGIERE, A. J. *Grécia e Mito*. Gradiva Publicações, 1988.

FRICKE, J. *A Cerâmica*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 3ª ed., São Paulo: Atlas, 2002.

GULLAR, F. *Relâmpagos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

______. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_______. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo ao neoconcreto. São Paulo: Nobel, 1985.

JANIS, M. *Joan Miró 1893-1983*. Köln: Tashen, 2001.

KLINTOWITZ, J. *Os novos viajantes*. São Paulo: Sesc, 1994.

_______. *O Ofício da Arte: Escultura*. São Paulo: Sesc, 1988.

KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAUER, M. *Crítica do artesanato*. São Paulo: Nobel, 1983.

LEYMARIE, J. *Balthus*. Genebra: Albert Skira, 1982.

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MACHADO, Álvaro (org). *Mestres artesãos*. São Paulo: Sesc – Serviço Social do Comércio, 2000.

MIDGLEY, B. *Guia completo de escultura, modelado y cerámica* – técnicas y materiales. Madri: Blume, 1983.

MONTEIRO, F. *Brennand*. Rio de Janeiro: Spala, 1988.

NAVARRO, M. P. *A decoração de cerâmica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PENROSE, R. *Miró*. Lisboa: Editorial Verbo, 1983.

QUINN, A. *Diseño de cerámica*. Barcelona: Editorial Acanto, 2008.

RAMPAZZO, L. *Metodologia científica*. 1ª ed., São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

REÑONES, A. V. *O riso doido* – atualizando o mito, o rito e o teatro grego. São Paulo: Ágora, 2002.

SCOTT, M. *Cerámica* – guia para artistas principiantes y avanzados. Köln: Tashen, 2007.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em Ciências Sociais*. 4ª ed., São Paulo: Atlas, 1995.

TUAN, Y. F. *Espaço e lugar* – a perspectiva da experiência. Rio de Janeiro: Difel, 1983.

TUCKER, W. *A Linguagem da escultura*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VERNANT, J.-P. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

WITTKOWER, R. *Escultura*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZAMBONI, S. *A pesquisa em arte*: um paralelo entre a arte e a ciência. 3ª ed., Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

ZANINI, W. *Tendências da escultura Moderna*. São Paulo: Cultrix, 1971.

Teses e dissertações

BASTOS, J. F. *Cícero Dias/Ismael Néri*: A poética do surreal. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo: São Paulo, 1993.

________. *Cícero Dias*: Eu vi o mundo... ele começava no Recife. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo: São Paulo, 1985.

DALGLISH, L. *A arte do barro na América Latina*: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004.

GRIMBERG, N. T. *Lugar com arco*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo: São Paulo, 1999.

Dicionários e enciclopédias

ABRÃO, B. S.; COSCODAI, M. U. *Dicionário de mitologia*. São Paulo: Best Seller, 2000.

CHILVERS, I. *Dicionário Oxford de Arte*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio - Século XXI*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

FROTA, L. C. *Pequeno dicionário de arte do povo brasileiro*. São Paulo: Aeroplano, 2005.

GUIMARÃES. R. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1982.

KURY, M. da G. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Catálogos

BANCO SAFRA (São Paulo, SP). *Escultura brasileira*: perfil de uma identidade: catálogo. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.

CAIXA CULTURAL SÃO PAULO (São Paulo, SP). *A alma gráfica* – Brennand desenhos: catálogo. São Paulo, 2008.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO (São Paulo, SP). *Objeto na Arte* – Brasil anos 60: catálogo. São Paulo: FAAP, 1979.

Documentários

O MUNDO da beleza de Francisco Brennand. Produção: Olívio Tavares de Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: 1998. 1 videocassete.

Revistas e jornais

ÍCARO – REVISTA DE BORDO VARIG. São Paulo: RMC Editora, 1985.

FOLHA DE S. PAULO. Caderno Ilustrada. São Paulo, 14 dez. 2004.

Pesquisa eletrônica/Página da internet

BASTOS, J. *Cícero Dias online*. Disponível em: <http://www.cicerodias.com.br/art7.html>. Acesso em: 16 maio 2008.

McELROY, Miró: Playing with fire. *Critical ceramics*, 2001. Disponível em: <http://www.criticalceramics.org/reviews/shows/miro.htm>. Acesso em: 19 jan. 2008.

WANDECK, R. Painel de Francisco Brennand – Batalha de Guararapes. *Cerâmica no rio*, 2007. Disponível em: <http://www.ceramicanorio.com/paineis/brennandbatalhaguararapes/brennandbatalhaguararapes.html>. Acesso em: 21 set. 2007.

Anexos

Anexo A

Mútuas pesquisas
De: Francisco Brennand (brennand@brennand.com.br)
Enviada: quarta-feira, 2 de abril de 2008 16:05:16
Para: camila_c_lima@hotmail.com

Prezada Camila,

Seguem, abaixo, as respostas solicitadas por você, o que demonstra a sua acesa curiosidade.

1) Sobre a chamada *Fase Floral*, a partir de 1959 até 1969, portanto, durante 10 anos, eu me apropriei de formas vegetais ampliando-as e deformando-as à minha maneira, sempre como motivo ideal para os meus inúmeros murais cerâmicos e, algumas vezes, para desenhos e pinturas a óleo.
   Em 1959, participei de uma exposição coletiva na Galeria das Folhas (São Paulo), com monotipias e desenhos a nanquim, todos com motivos *Florais*.

Peço o seu endereço para que possa lhe enviar um catálogo dessa exposição, aliás com apresentação de Ariano Suassuna, Sérgio Milliet e Flávio Mota (organizador do catálogo).
Essas pinturas e desenhos tinham, bem flagrantes, uma pesada carga sexual nas suas formas antropomórficas sempre ambíguas onde, de um certo modo, imitavam a anatomia do homem e da mulher.
Só a partir de 1970 as formas escultóricas de meu trabalho cerâmico tornaram bem mais explícita essa pesada carga sexual, uma vez que o ponto de partida era o grande enigma do universo, ou seja, a reprodução. As coisas são eternas porque se reproduzem.

2) As argilas são provenientes de três Estados nordestinos: Piauí (cidade de Oeiras), Paraíba (cidade de Junco) e Pernambuco (as cidades de Buíque e Cabo).
Os esmaltes são basicamente conseguidos em multinacionais que operam em São Paulo, adicionados a fórmulas próprias urdidas, permanentemente, nos meus incansáveis experimentos cerâmicos. O que não exclui a presença de um químico (exigência do Sindicato dos Químicos), contratado para registrar fórmulas e colaborar na parte industrial da fabricação de pisos e revestimentos.

3) O mural do Aeroporto Internacional dos Guararapes, com motivo figurativo, intitulado "Sinfonia Pastoral", representa uma larga cena onde pastores apascentam rebanhos bovinos e caprinos, mas também tocam flautas como se fossem figuras ao mesmo tempo mitológicas e regionais. Datado de dezembro de 1958, medindo 3,51 x 14,76m ($51{,}80m^2$), foi inaugurado juntamente com o aeroporto na presença do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek. Como curiosidade, embora realizado em placas cerâmicas, foi transplantado três vezes. Duas vezes no antigo aeroporto, saindo do saguão de desembarque dos estrangeiros para a sala VIP, e, no atual

aeroporto, encontra-se no grande *foyer*, numa posição definitiva e privilegiada.

Atenciosamente,

PS. No dia 11 de abril, às 19h30, estarei presente aí em São Paulo para a inauguração de minha exposição intitulada "A alma gráfica – Brennand desenhos", com curadoria do crítico Olívio Tavares de Araújo. A mostra será realizada na Galeria da Caixa Econômica Federal, localizada na Avenida Paulista. Envie o seu endereço para que eu possa mandar-lhe um convite.

Anexo B

Comunicação via *e-mail* entre a autora Camila da Costa Lima e o artista Francisco Brennand, a respeito de diversos assuntos, incluindo o artista Constantin Brancusi e as obras de Brennand "Pássaros Rocca" e "Os amantes".

De: Francisco Brennand (brennand@brennand.com.br)
Enviada: segunda-feira, 26 de fevereiro de 2007 16:51:18
Para: camila_c_lima@hotmail.com

Prezada Camila,

Estou "olhando" o seu e-mail, com atenção, no propósito de respondê-lo em cima do texto e como você fala nas "degoladas", esclareço as suas possíveis origens: todas essas peças (esculturas) nasceram numa só época e na realidade dependeram de algumas leituras da mitologia greco-latina de onde retirei doze mulheres profundamente desafortunadas. Na representação dessas imagens,

que parecem sufocadas na sua própria dor, o que pode se confundir com o êxtase da *Santa Tereza D´Ávila*, de Bernini, ou com algumas bacantes ou erínias, ou mesmo, algumas Fúrias correndo e jogando o pescoço para trás com tal violência que pode levar à suposição de "mulheres degoladas ou descangotadas".

No segundo parágrafo você diz ter selecionado entre minhas obras "Os Amantes" e os "Pássaros Rocca". Acontece que fiz várias versões de "Os Amantes" no decorrer do meu trabalho. Quanto aos "Pássaros Rocca", de fato, é uma constante totêmica que povoa todo o conjunto desse grande parque de esculturas, no pressuposto de guardar o *ovo primordial*.

A minha admiração por Constantin Brancusi vem de uma maneira indireta, à medida que alguns críticos mais argutos encontraram não só algumas aproximações nas formas escultóricas, como também na presença de arcaísmos. Um crítico francês expressou alguma coisa a respeito do genial romeno que gostaria que fosse dito sobre mim: "Ele tem um olhar arcaico". Compreenda-se, não era um cultor ou um pesquisador de arcaísmos, o seu próprio olhar era um olhar do começo do mundo. Como você sabe, Brancusi morreu em 1957 e eu poderia tê-lo conhecido na minha permanência em Paris, que durou até 1953. Na época, os meus olhos estavam tão somente voltados para a pintura, ignorava os escultores, com exceção de Rodin, que eu detestava.

Segue anexo o texto do livro "Testamento I – O Oráculo Contrariado", no qual você encontrará mais informações sobre os "Pássaros Rocca", cuja origem remonta à história de *Simbad, o Marinheiro,* um dos contos das *Mil e uma Noites*, quando esses pássaros defendiam os seus enormes ovos, ou melhor, as suas crias quanto à sanha dos marujos, jogando pedras em cima das naus, que acabavam por naufragar. Além disso, envolve o estudo de Freud sobre os *Cadernos de Infância de Leonardo da Vinci*, por conta de Freud ter descoberto na *Sant´Ana*, de Leonardo (que se encontra no Louvre), a silhueta de um abutre. Freud, com toda a razão, indagou: "Que relação pode existir entre a maternidade e o abutre?" O seu livro pretendeu esclarecer esse enigma.

Qual dos "Amantes" você escolheu para o estudo? Por favor, me envie por e-mail a fotografia.

Atenciosamente,

Francisco Brennand
Propriedade Santos Cosme e Damião – Várzea – Recife

Anexo C – Mapa da Oficina Brennand

1 – Os Comediantes (entrada)
2 – Templo Central
3 – Salão das Esculturas
4 – Anfiteatro
5 – Praça Burle Marx
6 – Accademia
7 – Auditório Heitor Villa-Lobos
8 – Templo do Sacrifício
9 – Estádio
10 – Loja – Café

Anexo D – Mapa de localização da Oficina Brennand na cidade do Recife

Anexo E – Francisco e o mundo

João Câmara

Francisco Brennand é um pintor. Agora, pinta menos em tela ou em papel, às vezes em placas, muitas vezes em esculturas cerâmicas. O gesto e o princípio, porém, são de pintor.

Tanto e também assim que sua principal obra de pintura é seu local de trabalhar, de mostrar e de viver: sua Oficina.

O artista conseguiu assim como que habitar dentro de um estojo de pintor, numa mistura indissolúvel de materiais, pessoa e visualidade.

Está próximo da febre e da mania da construção perpétua, perto do panteísmo e da imitação de Deus, vizinho da loucura babilônica da Casa do Carteiro, do Locus Solus de Canterrel desenhado por Raymond Roussel, da latitude e quase da longetude do Império congolês de Kurtz em Heart of Darkness.

Sua tarefa, digo melhor, sua missão é esta demiurgia cotidiana de tornar visível tanto o natural quanto o insólito.

Eremita, sim, mas sempre em tentação do mundo e ávido por ele, como bem cabe a um eremita que tenha sido tocado pela revelação do escândalo muito mais que pelo cálculo da ascese.

Nada de miudezas e decorações leves: estamos aqui no campo sumeriano, egípcio ou maia. É como se Francisco construísse ante-visões de ruínas grandiosas e definitivas.

O júri do Gabriela Mistral viu essas coisas e se assombrou com elas. E, cá entre nós, não fez mais que sua obrigação.

Anexo F

Verdades ocultas
De: Francisco Brennand (brennand@brennand.com.br)
Enviada: segunda-feira, 6 de abril de 2009 11:27:52
Para: camila_c_lima@hotmail.com

Prezada Camila Costa Lima,

Seguem, abaixo, as respostas paras as perguntas formuladas por você.

Um abraço,

Francisco Brennand

1) A modelagem da argila para a elaboração das esculturas é realizada pela técnica de rolos, ocagem, placas ou torno? Há casos em que são utilizados moldes?
A modelagem da argila para a elaboração das esculturas é realizada pela técnica manual de placas em forma de grandes

fitas de argila de 11 cm de largura, de 2 ou 3 cm de espessura com o comprimento correspondente ao diâmetro da peça a ser elaborada (que não pode ultrapassar 90 cm).
Só utilizamos moldes para pequenas peças decorativas, como leiteiras, bules, etc., que, na maior parte das vezes, são utilizadas como brindes em nossas lojas. Além disso, não são peças assinadas por mim, contendo apenas um carimbo da Oficina Cerâmica Francisco Brennand.

2) Notei que muitas das esculturas têm um equivalente em escala menor, como se fossem maquetes. Essas maquetes foram realizadas também pelos artesãos da fábrica sob sua orientação?
Costumo fazer, como todos os artistas, escultores e pintores, vários desenhos preparatórios para as minhas esculturas e, igualmente, pinturas. Frequentemente também trabalho em maquetes quando a forma é excessivamente complicada para apreensão dos artesãos. Quero esclarecer que a Oficina é um lugar que se assemelha aos velhos ateliês medievais e renascentistas onde um mestre trabalha sempre ao lado de seus artesãos. Sua presença (*persona*) é indispensável.

3) Em visita à sua Oficina no ano de 2007, deparei- me com uma escultura (acredito que das mais recentes) exposta em partes, como se estivesse desmontada (segue anexa uma fotografia da referida escultura). O Sr. poderia comentar algo sobre essa obra?
Essa escultura de grande formato, realizada em 1999 (existia uma maquete prévia), sofreu um grave acidente dentro do forno: como sua altura ultrapassava mais de 1 m, ela foi feita em duas peças distintas, a base e a figura propriamente dita. Preste atenção na fotografia e você verificará que o pescoço dessa figura está com uma espessura excessivamente delgada para suportar o peso da enorme cabeça, a qual durante a operação de queima tombou sobre a sua própria base, soldando-se nela. Ao abrir o forno, deparei-me com o "desastre", embora, de imediato, verificasse que, se me fosse possível retirar esse

conjunto acidentado sem que as partes soldadas umas nas outras se rompessem, eu teria, como resultado, uma escultura assombrosamente mais rica do que a minha imaginação poderia alcançar. A operação foi realizada com êxito e hoje está no seu pedestal definitivo onde você pôde apreciá-la. Posso lhe asseverar que tiro partido de peças rachadas e outras que se empenam perigosamente fora do seu eixo. Existem vários "acidentes" felizes e é muito difícil que uma peça atingida pelo dardo do fogo não seja aproveitada no meu museu de horrores, seja no interior da Oficina, seja nos vastos espaços exteriores como se fossem fragmentos de esculturas que aflorassem aqui e ali de um velho templo perdido e de seus deuses mortos.
Você conhece o Parque de Bomarzo, em Viterbo (próximo a Roma), chamado de "a floresta sagrada" (*Sacro Bosco)*, planejado por Vicino Orsini, por volta do ano de 1560, ou seja, quatro anos antes da morte de Michelangelo? Nele você encontraria esculturas gigantescas ou fragmentos delas dentro de um parque totalmente arruinado, contendo exatamente esse "assombro" que eu persigo incansavelmente.

4) Existe um desenho exposto na Accademia que traz uma representação da escultura "Halia". Qual é a data desse desenho? Ele é anterior ou posterior à realização da escultura?
Na sua maior parte, como não poderia deixar de ser, os desenhos precedem as esculturas. Contudo, muitas vezes uma escultura bem-sucedida me impressiona tanto que chego a fazer um desenho ou mesmo uma pintura. No caso de *Halia* (1978), o desenho foi anterior, fruto de um quadro a óleo, técnica em pincel seco, do começo dos anos 1970 (1972 ou 1973). Anexa segue uma foto desse quadro de *Halia*. É esse o mencionado por você, porque podem existir outros, inclusive até colagens (processo muito comum no meu ato de criação)?